MINETTI (1977)

Grand Théâtre
du 9 janvier au 6 février 2009
du mercredi au samedi 20h30, mardi 19h30, dimanche 15h30 – relâche lundi

texte **Thomas Bernhard**
mise en scène **André Engel**

avec **Évelyne Didi** Une dame
Gilles Kneusé Le portier
Arnaud Lechien L'extra
Julie-Marie Parmentier Une jeune fille
Michel Piccoli Minetti

texte français **Claude Porcell**
version scénique **André Engel, Dominique Müller**
dramaturgie **Dominique Müller**
scénographie **Nicky Rieti**
lumière **André Diot**
costumes **Chantal de la Coste-Messelière**
son **Pipo Gomes**
maquillages et coiffures **Marie Luiset**
assistant mise en scène **Arnaud Lechien**
assistant scénographie **François Revol**

production Théâtre Vidy-Lausanne, Le Vengeur Masqué, Théâtre National de la Colline
avec le soutien de la Fondation Leenards

L'Arche est éditeur et agent du texte représenté

Le spectacle a été créé au Théâtre Vidy-Lausanne le 9 décembre 2008, présenté jusqu'au 21 décembre.

Service pédagogique 01 44 62 52 53 mj.pages@colline.fr

Sommaire

I. ENTRETIEN AVEC ANDRÉ ENGEL, *propos recueillis par René Zahnd* p. 5

II. TROIS CONDITIONS POUR SE METTRE EN SITUATION D'ASSISTER AUX PIÈCES DE THOMAS BERNHARD, *texte de Lionel Richard* p. 10

III. LA GENÈSE DES TEXTES DRAMATIQUES, *texte de Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler* p. 12

IV. *MINETTI*, *texte d'Hélène Francoual* p. 14

Contexte d'écriture
La pièce
Pistes d'analyse

V. SOUVENIR D'UN COMÉDIEN, *texte de Bernhard Minetti* p. 17

VI. AUTEUR DE THÉÂTRE, *textes de Thomas Bernhard* p. 19

VII. *MINETTI* OU L'ART DRAMATIQUE SIMPLEMENT COMPLIQUÉ, *texte de Jean-Marie Winkler* p. 21

Un théâtre total
Il est un autre
La nuit de la Saint-Sylvestre
Une tragicomédie ?
L'ère des marchands
Le paradoxe de l'artiste

VIII. DU CORPS ET DE L'ESPRIT, *textes de Thomas Bernhard* p. 30

IX. DISCOURS AUX AUTRICHIENS, *texte de Thomas Bernhard* p. 33

X. ENTRETIEN AVEC CLAUDE PORCELL p. 35

XI. THOMAS BERNHARD (1931-1989) p. 42

Biographie
Bibliographie

XII. L'ÉQUIPE ARTISTIQUE p. 47
André Engel
Évelyne Didi
Gilles Kneusé
Arnaud Lechien
Julie-Marie Parmentier
Michel Piccoli

« Ce que je ressens là de spécifiquement “minettien”,
cela reste mon secret d’acteur. Vous voulez des citations ?
L’artiste en fureur, l’artiste épouvanté – c’est ce que je suis,
à la différence d’autres. »

Bernhard Minetti, cité par Claude Porcell

ENTRETIEN AVEC ANDRÉ ENGEL

Écrite en 1977 par Thomas Bernhard pour l'immense acteur allemand Bernhard Minetti, ce texte montre un vieil acteur qui attend dans le hall d'un grand hôtel d'Ostende. C'est le soir de la Saint-Sylvestre, l'ambiance est aux cotillons et au champagne. Dans la valise du comédien se trouve un masque réalisé par James Ensor pour le Roi Lear. Car l'acteur a rendez-vous, un rendez-vous improbable avec un directeur de théâtre, dans l'espoir d'interpréter encore une fois le monarque grandiose de Shakespeare.
King Lear ! *Voici deux ans, Michel Piccoli a interprété ce rôle sous la direction d'André Engel. Ce fut un événement. Aujourd'hui l'histoire se prolonge : les deux hommes se retrouvent pour donner souffle à Minetti, où rôde le fantôme de Lear, comme il rôde sans doute dans leur mémoire. Le choix de cette œuvre donc est tout sauf innocent ! La parole est au metteur en scène.*

André Engel C'est comme une espèce de blague. Avec Michel Piccoli, nous avons eu d'excellentes relations et avions tous les deux envie de continuer à travailler ensemble. Mon problème est que je ne sais jamais quelle pièce monter. Nous avons parlé de Shakespeare, dans un premier temps, mais il me paraissait difficile, avec les moyens économiques qui sont les miens aujourd'hui, d'enchaîner deux productions d'aussi grande ampleur. À ce moment, en pensant à tout ceci, à l'idée de dire Shakespeare, de vouloir jouer Shakespeare, je me suis souvenu de *Minetti* de Thomas Bernhard et il m'a semblé amusant de faire à Piccoli cette contre-proposition qui est une réduction totale du projet. Nous sommes alors convenus que ce serait une formidable blague.

René Zahnd Qu'est-ce qui vous lie à Michel Piccoli, qu'est-ce qui vous intéresse chez lui ?
C'est un très grand acteur de théâtre. Peut-être que le public ne le sait pas vraiment, parce qu'il est connu surtout pour son extraordinaire carrière au cinéma. Il y a entre nous une très belle complicité. Quatorze ans se sont écoulés entre le moment où je lui ai proposé de jouer le *Roi Lear* et la première répétition ! Ce laps de temps a permis qu'un rapport un peu étrange mais très fraternel s'établisse entre nous. En plus, je crois que nous nous aimons bien. Dans nos métiers, ça compte aussi ! C'est donc d'abord un bon acteur, ensuite un homme remarquable, quelqu'un qui ne joue pas du tout de son prestige et de sa carrière. J'aime l'idée qu'il se fait d'être un artiste interprète : quelqu'un qui écoute très attentivement ce que dit un metteur en scène. Vous pouvez aussi tomber sur des acteurs qui estiment tout savoir ! Michel Piccoli connaît, au contraire, cette relation qui existe entre l'acteur et le metteur en scène. Il essaie toujours de comprendre dans quelle direction nous allons ensemble. Et quand je dis ensemble, c'est tous ensemble !

Qu'est-ce au juste, selon vous, qu'un bon acteur de théâtre ?
C'est par exemple quelqu'un qui doit comprendre ce que je dis quand je lui demande de venir aux répétitions texte su, plutôt que de profiter des répétitions pour apprendre son texte. J'ai du

mal à répéter avec un acteur qui a le nez dans sa brochure. Je ne sais pas trop quoi lui dire en dehors de : va apprendre ton texte ! La conséquence de tout ça est que j'attends d'un acteur qu'il soit capable de faire rapidement des propositions de jeu, quitte à s'égarer. En répétitions, on cherche. J'ai besoin d'une matière sur laquelle rebondir. Donc voici deux éléments qui comptent à mes yeux : que l'acteur vienne aux répétitions en sachant son texte et qu'il soit capable de faire spontanément des propositions de jeu. Cela permet d'utiliser le temps de répétition avec le maximum d'intensité.

Parlez-vous beaucoup aux acteurs ?

Pas pendant qu'ils jouent. Je ne les interromps pas. Le travail s'organise de la manière suivante. Nous commençons par faire un travail à la table, avec Dominique Müller, le dramaturge, les comédiens et les autres camarades qui participent au projet. C'est un travail conséquent, dans la mesure où nous passons une bonne semaine à discuter. C'est là que nous informons les comédiens de nos intentions. Là que nous disons pourquoi nous montons tel texte, comment nous envisageons de le monter et le résultat que nous escomptons. C'est un moment d'échange très important. Après cette étape, tout le monde doit en savoir autant que nous sur les raisons que nous avons de monter la pièce. Nous disons aussi ce que nous pensons des personnages, des situations. Durant toute cette période, la parole est centrale. Ensuite, lorsque nous sommes sur le plateau, il m'arrive de jouer, même si je joue mal : j'essaie de montrer la direction, d'indiquer même grossièrement les intentions.

L'acteur peut-il vous surprendre ?

Il doit le faire. Jamais un acteur n'est aussi bien que lorsque les choses viennent profondément de lui. L'acteur n'est pas toujours conscient de l'effet qu'il produit. Dans le travail, il doit tout à la fois proposer, s'approprier les choses et être discipliné ! Parce qu'il arrive que les propositions n'aillent pas dans la direction souhaitée. Alors d'où me vient l'autorité de le dire ? Peut-être simplement du fait que le metteur en scène a la responsabilité de l'ensemble. Un peu à l'image d'un chef d'orchestre qui, en principe, ne joue pas mieux que les musiciens, mais qui a la responsabilité du tout.

La direction d'acteurs est-elle une part importante de la mise en scène ?

Pour moi, oui. Il y a des acteurs qu'il ne faut pas laisser trop libres, parce qu'ils retombent alors dans une idée qu'ils se font d'eux-mêmes. Certains, si on ne les tient pas, se mettent à crier, à gesticuler, à vociférer. C'est peut-être très bien. Sauf que moi, ça ne me convient pas. Je ne suis pas friand de ce style. Tout cela est quand même très mystérieux, cette alchimie. Il y a aussi, parfois, la rencontre entre un acteur et un personnage qui a pour conséquence que le metteur en scène n'a presque rien à dire, tellement on se trouve dans l'évidence. Il m'arrive alors d'être simplement béat d'admiration.

Entre le projet de spectacle que vous rêvez et le résultat qui est visible au cours de la représentation, existe-t-il de grands écarts ?

Il y a une phrase de Nietzsche qui pour moi exprime admirablement ceci : « La réalisation est le masque de mort de l'idée. » Je crois qu'il n'existe pas plus belle définition de la mise en scène. L'histoire d'un spectacle est là. C'est la raison pour laquelle il faut être très exigeant avec ses idées au départ. Il faut vouloir beaucoup. Parce que l'on sait qu'il va rester peu. Mais il faut que ce qui reste soit suffisant. Je ne voudrais toutefois pas être mal compris. Je parle ici du processus de travail. Les choses bougent en cours de travail. Elles bougent parce que les acteurs apportent, et souvent énormément. Elles bougent parce que ce que vous avez souhaité se révèle ne pas être si pertinent qu'espéré. Elles bougent parce que vous êtes surpris par mille et une choses. Je ne suis pas un metteur en scène à l'aise dans l'improvisation. Si je n'ai pas un spectacle prêt dans la tête, quitte à en réaliser un autre parce que justement tout bouge dans le travail, je ne commence pas. Je ne sais pas improviser. J'ai besoin de beaucoup travailler, sans doute pour me rassurer. Je suis un grand anxieux et l'anxiété naît de l'inconnu, du vide. Le savoir me rassure.

Quelle est votre relation à l'image, à la scénographie ?

Tout cela a beaucoup évolué. Lorsque nous étions au Théâtre National de Strasbourg avec Jean-Pierre Vincent, dans les années soixante-dix, nous allions faire du théâtre hors des murs. Nous avions alors une réflexion qui touchait l'espace non théâtral, afin de modifier les règles du jeu. Il s'agissait de casser la relation unilatérale de la représentation, où le vivant se trouve d'un côté et que l'on attend de l'autre une absence de corps, une absence de bruit et ainsi de suite. On voulait que tout cela soit chahuté. Et on l'a chahuté pendant au moins dix ans. À ce moment, on ne cherchait pas l'image, mais le lieu juste et un rapport particulier que j'aurais qualifié, il y a encore vingt ans, de dialectique : un rapport dialectique juste entre un texte et un lieu ! C'était la mise en relation entre un texte et une matérialité du réel qui nous excitait avec Nicky Rieti, le scénographe. Il y a donc eu, dans cette perspective, quelques expériences assez hallucinées. Mais aujourd'hui, cette période a laissé place à une autre période. Pourquoi ? Parce que ces spectacles n'étaient pas reproductibles. Ils étaient organiquement liés à un lieu et ne pouvaient donc pas tourner. Lorsque vous avez épuisé le public sur place, c'est terminé. Le changement a donc été provoqué à la fois par des raisons économiques (le temps de l'ultra générosité était derrière nous) et par des raisons artistiques puisque, dans le fond, nous avions un peu fait le tour de la question. Riches de toutes ces expériences, nous sommes donc retournés sur les plateaux de théâtre.

Aujourd'hui, vous passez d'ailleurs de l'opéra au théâtre, du théâtre à l'opéra…

Nous nous sommes rendu compte avec Rieti que l'opéra nous était un peu tombé dessus, que ce n'était pas vraiment volontaire. Bien sûr que les deux pratiques se nourrissent. J'essaie, si vous voulez, de poursuivre mon travail à l'opéra tout en cherchant à réunir les

moyens pour faire du théâtre tel que je le souhaite. Parce que l'époque n'est plus très favorable pour faire du théâtre tel que je le souhaite. Il y a là un grand danger.

Qu'est-ce qui a changé ?

Je crois qu'au départ, c'est une question d'argent. Il y a peut-être quatre ou cinq grandes institutions en France où les directeurs peuvent faire le théâtre qu'ils veulent. Autrement, il faut réunir des forces, alors que j'ai connu une époque de grande facilité, y compris financière, pour monter des choses compliquées, exigeantes. C'est terminé. Ces raisons budgétaires entraînent une censure de la forme, parce que cette réalité pousse à faire des spectacles qui se ressemblent tous, tellement ils sont formatés sur le même modèle. Aujourd'hui, il faut cinq comédiens, pas plus, un décor unique, si possible que l'on peut monter et démonter en deux heures... C'est l'objet même qui est remis en question. Peut-être que cela s'explique aussi par le fait que le théâtre n'a plus l'importance politique qui a été la sienne.

Alors il y a chez certains cette attitude qui consiste à dire : je fais du théâtre, je suis en résistance...

J'ai surtout l'impression d'être parmi les derniers dinosaures ! Je suis un des derniers qui maintient encore, contre vents et marées, un désir ludique de partager généreusement un bon gâteau bien crémeux avec des spectateurs. Mais cela devient de plus en plus difficile et des gens comme moi sont financièrement de plus en plus fragilisés.

Qu'est-ce qui fait de vous l'un des derniers Mohicans ? Le rapport au texte ?

La jeune génération a aussi un vrai rapport au texte, sans doute simplement à d'autres textes. Il y a une autre génération, avec d'autres auteurs et d'autres points d'intérêt que les miens. Moi aussi, à l'époque, je faisais du théâtre contre ce qui existait. Donc, le fait que le théâtre soit un lieu de résistance, où l'on tient à montrer une opposition à un courant qui ne serait pas simplement esthétique, mais qui exprimerait aussi un point de vue sur le monde, je trouve ça très bien. Il faut maintenant trouver des formes appropriées à cela. Dans ce que je propose, l'intérêt réside sans doute dans l'acharnement de maintenir haut un certain nombre de principes. Mais je ne saurais même pas les énumérer. Dans le théâtre que je fais, il y a toujours de grands auteurs, il y a une matière à réfléchir et pourtant j'aime bien que l'ensemble soit populaire.

Voyez-vous des images en lisant *Minetti* ?

Très clairement, la pièce se passe à Ostende, dans le hall d'un hôtel, pendant la nuit de la Saint-Sylvestre alors qu'il y a une tempête de neige. Je me dis : qu'arriverait-il si nous étions en Bolivie dans un univers de paumés, un peu comme dans *Le Salaire de la peur* de Clouzot par exemple ? Ou que se passerait-il si cet homme était tout seul sur une banquise à discuter avec des phoques ? Ma première tentation est là : de partir à l'opposé. C'est une manière d'éprouver la proposition initiale, mais aussi une manière d'exister. Quand j'étais plus jeune, j'avais même le

culot de prétendre que si je n'avais pas autant de choses à dire sur le sujet que l'auteur, je ne montais pas la pièce. C'était gonflé ! Mais j'avais la naïveté d'y croire.

Après *Le Réformateur du monde* et *La Force de l'habitude,* c'est la troisième fois que vous revenez à Thomas Bernhard. Pourquoi ?

Quand j'ai lu Bernhard pour la première fois, je me suis dit : tiens, voilà quelqu'un qui sait comment on peut écrire du théâtre après Samuel Beckett. Il a fait une vraie proposition, une proposition très originale. Il emprunte à la musique. Et l'écriture rend compte d'une maladie psychologique. Tous les personnages sont des logorrhées perpétuelles. Ici la parole est vitale. On a le sentiment que si ces gens-là ne parlaient pas, s'ils ne parlaient pas autant, de cette façon et sur ce ton, ils mourraient. Quoi de plus étonnant pour le théâtre ? Ça, je ne l'avais lu nulle part. Beckett avait dynamité le théâtre par la raréfaction. C'est d'ailleurs très beau, très efficace, mais après il fallait retrouver un souffle. Et ce souffle, Bernhard l'avait. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si *Le Souffle* est le titre d'un de ses récits ! Tout ça m'a paru évident dès la première lecture. Ensuite, au-delà du style, je me suis senti en fraternité avec l'auteur sur un certain nombre de points, notamment le refus des bassesses, des saletés, du mensonge d'État. C'est quelqu'un qui a condamné son époque et son pays avec une âpreté incroyable. Ce genre d'attitude ne me déplaît pas. Bernhard a en plus une ironie, une autodérision qui l'empêchent d'être un vrai donneur de leçons. C'est plutôt un imprécateur.

Dans Thomas Bernhard, beaucoup de personnages ont affaire avec l'art. Ainsi Minetti est comédien. Est-ce pour vous une dimension importante ?

Oui et non. Il y a un danger dans ce genre de personnage : le nombrilisme. C'est-à-dire que les hommes de théâtre parlent de théâtre. Par rapport à ça, j'ai toujours essayé de prendre mes distances. Là, je n'ai aucune difficulté à le faire, puisque le personnage de Minetti, dans la pièce, reprend à son compte des choses déjà entendues chez d'autres personnages. Il y a des invariants chez Bernhard, des éléments qui reviennent de façon récurrente d'une pièce à l'autre. Minetti s'interroge suffisamment sur l'homme et sur la vie pour que le danger du nombrilisme soit écarté. Il s'interroge bien sûr aussi sur l'art et sur le théâtre, mais pour qu'on voie bien qu'il est impossible de s'y limiter. En plus, dès le départ, ce grand acteur qu'est Minetti est un peu présenté comme un clown : il a une énorme valise, on a l'impression que ses vêtements sont trop grands. Cela me fait penser à Grock. Pourquoi ? Pourquoi un grand tragédien, tout de même interprète du roi Lear, aurait-il soudain l'allure de Grock ? Il y a donc une mise en question de la figure de l'artiste comme bouffon. C'est d'emblée intéressant.

Propos recueillis par **René Zahnd,**
directeur adjoint du Théâtre Vidy-Lausanne, le 8 septembre 2008

TROIS CONDITIONS POUR SE METTRE EN SITUATION D'ASSISTER AUX PIÈCES DE THOMAS BERNHARD

1. *Oublier toutes les idées sur le théâtre.* Ni codes ni dogmes au fond de l'esprit. Surtout, ne pas se raccrocher à des éléments que la connaissance des auteurs classiques, depuis l'Antiquité grecque, a rendu familiers : une action, une intrigue, des héros qui luttent et souffrent, ou des personnages affligés de tels ridicules qu'il faut en rire. Les événements déterminants se sont produits avant les péripéties auxquelles maintenant nous sommes convoqués en tant que témoins. À nous de les reconstituer, de les recomposer, happant leurs contrecoups au fur et à mesure que, par allusions ou bribes, les protagonistes daignent les évoquer. Au gré de leurs réminiscences, de leurs pulsions, de leur disposition à s'épancher, ils dévident un flux mental où s'entrecroisent leurs aigreurs actuelles, leurs imprécations, leurs invectives, les apostrophes qu'ils adressent à leur entourage. Misère de l'intimité où les tensions s'extériorisent si brutalement et en des formes si extrêmes qu'il ne nous est pas permis d'y entrer. Aucune compassion n'est sollicitée de nous. Aucune participation affective. Nous ne pouvons être que des voyeurs. Passivement. Sans être poussés à nous demander si nous aurions agi ou réagi comme les pantins qui nous sont donnés à entendre. La scène ? Un artifice nous renvoyant la photographie des affres de chacun d'eux à vouloir exister individuellement malgré son insertion dans des relations sociales qui le privent irrémédiablement de toute innocence. Ménagerie humaine de schizophrènes, narcissiques, masochistes ou paranoïaques aux prises avec leurs fantasmes, dans une marche déséquilibrée vers le néant. Ce néant, seul destin auquel ils sont au moins sûrs de parvenir.

2. *Se rendre absolument disponible à l'écoute*. Les actes des personnages sur scène sont banals, leurs gestes et comportements ne sont pas spectaculaires. Mais ils s'expriment, cancanent, déblatèrent. Leurs phrases composent un arrangement vaguement musical de sons et de sens pour nous agresser, construit sur des segments à répétition. Monologues, machines logomachiques. Faux dialogues où l'échange avec autrui finit toujours par dériver vers le délire d'un soliloque. Concert sans unité où chaque membre de l'orchestre se retrouve à jouer pour lui seul. Musique désaccordée. Détruisant peu à peu les liens sociaux, ou refusant à ces derniers d'offrir à l'individu toute possibilité d'harmonie, toute congruence, toute cohérence dans une vie en communauté. Le caractère palpable des réalités se dérobe sous des voix qui ne sont que l'exutoire de divagations. Préséance d'apparences, d'histoires trompeuses. Qui vont à notre rencontre, flotter à nos oreilles. Et dont les motifs nous sont assenés dans un retour obsessionnel. Aspiration de tous ces fantoches bavards à laisser tomber le masque des conventions pour essayer d'être soi, à se payer de mots, à se projeter dans des succédanés de beaux-arts, de culture, d'élévation spirituelle, et à déléguer leurs velléités de pureté à des représentations de protestataires, d'insoumis, auxquels ils demandent illusoirement de les sortir de leur nullité existentielle.

3. *Se laisser absorber dans le vide*. Ne pas prendre au sérieux leur symbolique jeu de massacre. Mais accepter leur invite d'un déplacement hors d'existences où la vérité est incommunicable, où le conformisme pèse d'un mensonge de simulacres. Oui, spectateur, abdique toute défense, toute résistance, et résigne-toi à être avalé dans le tourbillon de leur vide. Avalé dans la réitération de leur insatisfaction morbide et de leurs questionnements sans réponse. Solution pour ne pas succomber au trou d'ennui vers lequel risque de t'attirer leur théâtre d'états d'âme. Ennui à la Pascal, dont les *Pensées* n'ont jamais été aussi pertinentes pour t'aider à te désintégrer dans le nuage d'impertinence qui t'est lancé à la tête. Et quoi, tout au bout ? Alors que sont potentiellement si riches de rêves et désirs les voix auxquelles tu es prié d'être attentif, celles-ci devraient te marquer d'un vide à ce point effrayant que rien d'autre ne subsistera en toi sinon l'envie de le combler. Heureuse promesse de renouvellement dans ta volonté de vivre.

Lionel Richard

Extrait de *revuecolline*.fr, n°9 « Thomas Bernhard »,
Théâtre National de la Colline, 2007

Lionel Richard est écrivain, collaborateur régulier du *Magazine littéraire* et du *Monde diplomatique*. Après avoir traduit deux recueils de poèmes de Nelly Sachs, il a inauguré ses travaux sur l'Allemagne en 1971. Il a écrit de très nombreux ouvrages de référence sur l'histoire de l'Allemagne au XXe siècle et, de façon plus générale, sur la culture allemande. Parmi ses derniers livres : *Suite et séquelles de l'Allemagne nazie* (Syllepse), *Nazisme et barbarie ; Nazisme et culture* (Complexe), *Goebbels : un portrait* (André Versaille).

LA GENÈSE DES TEXTES DRAMATIQUES

L'édition critique du théâtre de Thomas Bernhard a conduit à s'interroger plus avant sur la genèse des textes dramatiques, ainsi que sur sa place au sein de l'œuvre bernhardienne. Une des premières découvertes lors de la lecture des tapuscrits conservés et consultables aux archives Thomas Bernhard à Gmunden (Haute-Autriche), tient à la date de la première pièce de théâtre. Ce qui ne s'appelait pas encore *Une fête pour Boris* mais *Le Casse-croûte*, ne datait pas de la fin des années 1960, mais au contraire du milieu des années 1950. Si la pièce ne fut représentée qu'en 1970 à Hambourg, ce n'est pas tant parce qu'elle devait être réécrite, mais parce qu'aucun théâtre ne voulait prendre le risque d'une telle mise en scène.

On découvrait ainsi que, dans les années 1950, Thomas Bernhard menait de front les poèmes, la prose narrative et les écrits dramatiques, contrairement à la vision traditionnelle qui voulait qu'après avoir abandonné la poésie, à la suite d'une crise de l'expression artistique, Thomas Bernhard s'était tout d'abord consacré à la prose, avant de se tourner également vers le théâtre après 1970.

Les archives contiennent aussi des feuillets sur lesquels Bernhard réécrivait ses anciens poèmes, en les hermétisant parfois, à grands coups d'ellipses et de ratures, qui rendent ces poèmes davantage inspirés de ceux d'une Ingeborg Bachmann que de son modèle omniprésent, Georg Trakl, dont le lyrisme bernhardien reste très (trop ?) proche.

De même, les premières pièces de théâtre de Thomas Bernhard, livrets de ballets ou textes pour musique sérielle, ou petites pièces en un acte, renferment-elles des personnages ou des constellations que l'on (re)trouvera dans les grandes pièces de théâtre, tandis que les longs monologues virtuoses y trouvent souvent leur préfiguration. Dès les années 1950, Thomas Bernhard, dramaturge encore non représenté sur scène, écrit… comme Thomas Bernhard.

Manfred Mittermayer et **Jean-Marie Winkler**
Extrait de *Notes sur le théâtre de Thomas Bernhard. Considérations philologiques et spéculatives*, *revuecolline*.fr, n°9 « Thomas Bernhard », Théâtre National de la Colline, 2007

Jean-Marie Winkler

Professeur à l'Université de Rouen, titulaire de la chaire d'études autrichiennes et membre de l'ERIAC (Équipe de Recherches Interdisciplinaires sur les Aires Culturelles). Il est, avec Manfred Mittermayer, l'éditeur des deux premiers volumes du théâtre de Thomas Bernhard dans les *Œuvres complètes* publiées chez Suhrkamp. Il a préfacé le recueil de textes de Thomas Bernhard, *Récits (1972-1982)*, paru en 2007 aux Éditions Gallimard, dans la collection « Quarto ». Il a présidé la Fondation Thomas Bernhard, à Vienne, de 1998 à 2008. Avec Claude Bessone, il a publié aux Éditions Tirésias (Paris), dans la collection « Ces Oubliés de l'Histoire », les volumes : *L'Euthanasie nationale-socialiste. Mauthausen-Hartheim (1940-1944)*, paru en 2005 et *« Le Douaumont de la Déportation ». Le projet d'ossuaire du camp de concentration de Mauthausen. Exhumations des cimetières, identifications et réinhumations (1955-1961)*, paru en 2007.

Manfred Mittermayer

Enseigne la littérature allemande contemporaine et l'allemand langue étrangère à l'Université de Salzburg. Manfred Mittermayer fait partie de l'équipe de chercheurs chargée de la publication des œuvres complètes de Thomas Bernhard en 22 volumes, en cours de publication aux Éditions Suhrkamp et est l'auteur de nombreuses études sur Thomas Bernhard. Membre de l'Institut de recherche Ludwig Boltzmann pour l'Histoire et la Théorie de la Biographie, créé à Vienne en 2005, il prépare notamment une biographie de Thomas Bernhard. En 2006, il a publié une courte biographie de l'auteur, dans la série « BasisBiographie » des Éditions Suhrkamp.

Il est également le commissaire des expositions « Thomas Bernhard et ses compagnons de vie. Les archives », présentée à la Bibliothèque Nationale d'Autriche en 2001 et « Thomas Bernhard et Salzburg », présentée au Musée Carolino Augusteum de cette ville en 2001. Il en a réalisé les catalogues, publiés respectivement aux Éditions Suhrkamp à Francfort et JUNGundJUNG à Salzburg.

MINETTI

Contexte d'écriture

Créé au Staatstheater de Stuttgart quelques mois seulement après *Les Célèbres,* dans une mise en scène de Claus Peymann, *Minetti* est d'abord un hommage à l'acteur Bernhard Minetti (1905-1998), monstre sacré du théâtre allemand, « comédien du siècle et roi de l'art théâtral », comme le déclarait, à l'annonce du décès du comédien, Claus Peymann, directeur du Burgtheater de Vienne.

Bernhard, qui a lui-même suivi des cours de comédie et de mise en scène au Mozarteum de Salzbourg entre 1955 et 1957, savait reconnaître et apprécier à sa juste valeur les talents d'acteur de Minetti, comme il l'expose dans les lignes suivantes :
« *Il faut que je profite, tant qu'il en est encore temps, de ce comédien immense, sans doute le plus grand de nos comédiens, du pouvoir d'envoûtement incroyable qu'il a sur le public tout simplement parce qu'il est un «homme de l'esprit». On trouve peu de comédiens comme lui qui nous triture si profondément l'esprit ! J'ai toujours écrit pour des comédiens, jamais pour un public car je n'écris pas pour des idiots, seulement pour des comédiens comme Minetti c'est à dire des «hommes de l'esprit», même si des idiots ont joué dans mes pièces. Le public est l'ennemi de l'esprit, c'est la raison pour laquelle je me contrefiche de lui… Il est et doit rester mon ennemi».* »

La pièce

On peut certes s'amuser, un peu vainement, à repérer les éléments biographiques empruntés à l'existence de Bernhard Minetti, homme de chair, et intégrés à la pièce. Ainsi Minetti a interprété, comme le Minetti de la pièce, le rôle de Lear dès dix-huit ans, son rôle préféré, il a été de même directeur du théâtre de Flensburg (ou Kiel), sa ville natale au nord de l'Allemagne, qu'il a dû quitter suite à un procès. Cependant la dualité acteur/personnage reste entière. C'est bien d'un Minetti de fiction dont il s'agit ici, incarnation d'une figure type de l'univers bernhardien, l'artiste en proie aux affres de l'existence et de la création, plus précisément, comme l'indique le sous-titre un « portrait de l'artiste en vieil homme ».

Le pseudo Minetti, vieil acteur, autrefois célèbre si l'on en croit ses dires, revient 32 ans après à Ostende pour rencontrer le directeur du théâtre de Flensburg, avec lequel il a prétendument rendez-vous, afin de « *jouer Lear, encore une fois le jouer, une fois rien qu'une et puis plus* ».

Il attend dans le hall de l'hôtel, où circulent des groupes de fêtards, c'est en effet le soir de la Saint-Sylvestre, à proximité de sa valise où est rangé le précieux masque de Lear réalisé par le peintre Ensor et, dans un long monologue, entrecoupé par de vaines tentatives d'intéresser à son sort les quelques individus présents – une dame qui s'efforce méthodiquement de s'abstraire du monde en absorbant force champagne, plus tard une jeune fille qui attend son ami –, il évoque son existence passée, toujours en

guettant l'arrivée de plus en plus improbable du directeur de théâtre.

L'épilogue verra Minetti assis sur un banc, sa valise devant lui, se suicider en prenant des comprimés, le masque de Lear sur le visage, avec en arrière-plan les éclats de la fête, les rires des personnages masqués qui passent, déambulant, devant l'acteur immobile sous la neige qui va peu à peu le recouvrir de son « *blanc linceul* », l'expression pouvant être ici prise au pied de la lettre. Cette fin n'est pas sans rappeler la mort du peintre Strauch dans *Gel* notamment.

Pistes d'analyse

Ce portrait de l'acteur vieillissant nous présente un homme en plein désarroi existentiel, souffrant de la solitude, pauvre, ce qui est notamment visible à travers son accoutrement vestimentaire dépenaillé, et en marge de la société. Minetti, autrefois lui-même directeur de théâtre, s'est retrouvé dans l'isolement le plus total après, selon ses propres termes, avoir été chassé de Lübeck, par les sénateurs, chassé à Dinkelsbühl, où il passera trente années de réclusion, abrité dans la mansarde de sa sœur, sans plus remonter sur une scène, lui qui ne vit pourtant que par ses rôles. S'il a été congédié, après avoir perdu le procès engagé par la ville de Lübeck, c'est à cause de son refus définitif de se consacrer à la littérature classique (Lear excepté). On retrouve ici un topos courant de l'œuvre bernhardienne, celui des « *Geistesmenschen* », non reconnus par leur pays ou leur ville natale et obligés de trouver refuge sous des cieux plus accueillants, la terre d'accueil étant généralement l'Angleterre.

Geistesmenschen

Hommes de l'esprit, figures référentielles de l'univers bernhardien, ils entretiennent un rapport de défiance envers la matérialité organique. Ils reprennent le vieux dualisme axiologique qui distingue le corps et l'esprit. Cette perspective valorise l'âme, et, corrélativement, dévalorise le corps. Elle implique une dialectique de la déficience qui pose l'exigence d'une certaine liquidation du corps comme condition à l'accès à la plénitude du monde de l'esprit. Ils se reconnaissent ainsi entre autres à leur rejet du corps ainsi qu'à l'effacement prononcé de leur nature physique. Le corps et l'esprit étant posés comme deux principes antagonistes, il convient alors, pour affirmer la puissance et l'épanouissement de l'esprit, d'opérer une réduction du corps, au sens propre comme au sens figuré. Ainsi le « *Geistesmensch* » se soumettra à une véritable discipline du corps, plus proche parfois de la répression, et tendra à instaurer un rapport maître-esclave entre ces deux entités. Cette idéologie du contrôle de soi met en œuvre des techniques (corporelles) afin de détruire la part dionysiaque en l'homme.

Le pseudo-Minetti, s'il soliloque, cherche désespérément une oreille où verser les confidences sur sa vie passée, ce qu'il a été et ce qu'il attend encore. Il cherche un écho à ses paroles parmi les personnes présentes autour de lui. Ainsi, dans la première scène,

il tente de forcer l'attention d'une dame à qui il inflige ses lamentations. Or cette dernière se retranche dans le mutisme, noyant son chagrin et sa solitude dans des flots de champagne, et le vieux mime poursuit son soliloque avec ce silence en toile de fond, chaque individu restant seul, de son côté, dans l'isolement de sa souffrance respective. Même une communauté de souffrance semble exclue.

La troisième scène reproduit, à quelques variations près, quoique avec un léger progrès, cette relation sinon d'incommunicabilité, du moins de distance entre les êtres et reconduit encore une fois ce paradigme des pièces bernhardiennes, l'opposition entre silence et mutisme.

Une jeune fille est en effet également présente dans le hall, qui attend elle aussi, que son amoureux vienne la chercher, meublant le temps de l'attente en écoutant la musique qui sort de son transistor. Minetti ne manque pas de la prendre à témoin de sa grandeur passée, et n'hésite pas, dans un geste pathétique, à lui montrer les « preuves », outre le masque d'Ensor, de vieilles coupures de journaux défraîchies relatives à ses prouesses d'acteur. Si la jeune fille fournit quelques réponses laconiques aux questions posées par l'acteur, la communication ne s'établit pas plus profondément. Le geste de la jeune fille qui joue avec le volume de la radio, et en particulier augmente le son, jusqu'à couvrir les paroles de Minetti, apparaît très nettement comme une manière de se défendre contre l'exposition passive au flot de paroles déversé par le vieux comédien. Ce dernier cherche, à travers les références à Ensor comme autorité culturelle et morale, à réassurer son identité menacée. Je ne suis pas rien, semble-t-il vouloir dire, or il semble que ces références n'ont plus cours dans le monde où il se trouve. Ce recours se révèle bien plutôt destructeur et produit l'effet inverse à celui escompté, lui faisant percevoir qu'il appartient à un temps révolu et que ses espoirs sont vains.

Cette situation, un vieil homme confronté à la jeune génération, configuration que l'on retrouvera d'ailleurs dans *Simplement compliqué* avec les personnages du vieil acteur et de l'enfant, Catherine, sera quelque peu embellie par le geste de la jeune fille, qui s'adressant directement à Minetti pour savoir s'il aime la musique, lui laissera, en guise de remède à sa solitude, le poste de radio, lorsqu'on viendra la chercher. L'indifférence n'est pas totale et, comme rarement dans les pièces de Bernhard, on entrevoit ici la possibilité d'une éclaircie.

Hélène Francoual

Extrait de *revuecolline*.fr, n°9 « Thomas Bernhard »,
Théâtre National de la Colline, 2007

Hélène Francoual

Docteur es lettres, elle a soutenu une thèse sur Thomas Bernhard intitulée : *Le spectre de Physis. L'écriture du corps chez Thomas Bernhard (1931-1989). Entre chair souffrante et raisons de l'esprit : des figures de l'incarnation à une écriture incarnée.* Elle a également écrit divers articles sur Thomas Bernhard.

SOUVENIR D'UN COMÉDIEN

[…] Bernhard déchaîne des comédies dans l'opinion publique par les comédies qu'il écrit pour le théâtre. Il a un instinct particulier pour faire apparaître l'opinion publique comme comediante de soi-même. Il savoure aussi probablement la volupté qu'il y a, le lendemain matin, à être le thème du jour. Moi, il m'a un jour rendu sans voix, puis fait de moi un sujet permanent de conversation. C'est lorsqu'il donna mon nom à une nouvelle pièce. Je ne voulais pas le croire lorsqu'un jour Claus Peymann, qui avait fait ses preuves comme metteur en scène principal de Bernhard avec *Une fête pour Boris* (Hambourg), *L'Ignorant et le Fou* (Salzbourg) et *La Société de chasse* (lors de la première au Burgtheater de Vienne), fit le voyage et me dit : « J'ai une surprise pour vous. » Puis il me parla de cette pièce. J'étais enthousiaste. Je constate aujourd'hui : comment une pièce comme *Minetti* aurait-elle pu ne pas attirer un comédien du nom de Minetti ? Non parce qu'elle porte son nom, mais parce que ce combat avec et pour un rôle de toute une vie, chez un acteur, est aussi sa propre cause. Nous, comédiens, connaissons tous ces efforts, ces nostalgies envers un rôle et les peines souvent perdues pour l'atteindre. Souvent nous avons de graves angoisses dans ces tentatives qui ne trouvent pas d'accomplissement ; en partie en raison d'insuffisances dans nos propres capacités, en partie aussi à cause de la disposition du public, de ses léthargies et de ses résistances. Le comédien doit livrer sans cesse le combat avec le public, il doit aussi avoir le courage du scandale, qui est en réalité le courage de l'auteur ; il doit accomplir le courage de l'auteur en étant cruel, amer, tragique et en suscitant la peur et l'épouvante. Mais il est aussi dépendant du directeur du théâtre, de la presse, qui le célèbre ou le descend avec l'arbitraire qu'on lui connaît ; et comme le Minetti de la pièce, il doit en même temps veiller à garder ses forces pour Shakespeare, pour Lear. C'est notre problème à tous, et quel acteur peut soutenir pareilles tensions pendant de nombreuses années, qui ne se résignerait pas et ne s'abandonnerait pas face au public pour obtenir un succès facile ? Dans sa pièce, *Les apparences sont trompeuses*, Bernhard fait dire à Karl que les acteurs sont médiocres et se rendent les choses faciles en restant dans leur médiocrité. Il n'a pas tort. Il pense à ce côté de notre métier par où s'insinue le dilettantisme.

Parce que Bernhard représente tout cela dans cette pièce, fait raconter par un artiste les problèmes d'un comédien, je n'ai jamais eu le sentiment, comme dans Minetti, de me jouer moi-même. Celui qui joue son rôle ici pourrait tout aussi bien s'appeler Markowsky, ou Mitterwurzer, ou Werner Krauss ou Ulrich Wildgruber. On ne cesse pas de me demander si je suis le Minetti auquel Bernhard a donné forme. Je ne peux alors répondre que par un bref sourire et me dire que des pans entiers de ma vie n'apparaissent pas dans les pièces de Bernhard. D'un autre côté, il touche au cœur de ma nature d'acteur. Dans une mesure que Bernhard élargit à la dimension d'un hommage à l'art du comédien, Minetti est représentatif.

[…]

On me demande souvent : Est-ce que vous parlez de vos rôles avec Bernhard ? Pourquoi ? répliqué-je. Je ne parle pas non plus avec Shakespeare ; je ne suis donc pas obligé d'en parler avec Bernhard. Il n'attend d'ailleurs de moi aucune question dans ce sens. Je suis fasciné par Bernhard. Par sa langue, par la nécessité qu'a la succession de ses phrases. Même les personnages qui chez lui n'ont rien d'autre à dire que « oui » ne sont pas des caricatures. J'ai eu très tôt le sentiment que les phrases de Bernhard, dans leur musicalité, correspondent à la mienne. Quand récemment la Gorvin[1] m'a vu dans un rôle de Bernhard qui était joué de manière très réaliste, elle a dit : « En réalité, tu fais de la musique. » [...]

Bernhard est pour moi le souverain absolu dans le domaine de la tragicomédie. Combien de fois je rencontre des spectateurs de mes représentations de Bernhard qui me citent le même passage : les uns le trouvent comique, les autres tragique, mais en jouant je ne pense ni au comique ni à l'émotion. J'y sens toujours le point philosophique où je commence à me poser des questions : comment définissons-nous l'existence ? Dans la perspective comique, noble, tragique ? Sommes-nous des animaux, sommes-nous des héros ou des gens rabougris ? Cela dépend de la manière dont nous nous voyons, dont nous agissons et dont nous vivons les choses. Mais nous passons aussi de l'une à l'autre de toutes ces définitions, comme si ce n'étaient que des sensations. Bernhard a percé à jour, jusqu'au fond, ce qu'il y avait de douteux dans nos actions ; découvrir et reproduire cela, c'est ce qui fait mon bonheur de comédien. [...]

Bernhard Minetti

Texte français Claude Porcell

Extrait de Bernhard Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1985, p. 270-272

[1]. Joana Maria Gorvin, comédienne (1922, Sibiu, Roumanie - 1993, Vienne, Autriche).

AUTEUR DE THÉÂTRE

Comédie

Quatre comédiens d'une troupe avaient eu l'idée de s'écrire une comédie, les livraisons des auteurs de comédies leur semblant de plus en plus rebutantes et embêtantes, et tous quatre s'étaient aussitôt installés à leur table, et, naturellement, chacun n'a écrit que sur lui-même, bien que leur projet ait été, à l'origine, que *chacun* écrive *un rôle pour lui-même* dans cette comédie, intitulée *L'Auteur,* faute d'avoir trouvé mieux après s'être creusé les méninges pendant des semaines, – et qu'ils ont jouée dans leur théâtre douze semaines après en avoir eu l'idée. Mais, avec cet *Auteur* non plus, ils n'ont, à ce qu'on dit, pas eu de succès. (p. 593)

Impossible

Un auteur de théâtre, dont les pièces ont été jouées sur toutes les grandes scènes, s'était fait un principe de n'assister à aucune de ces représentations, et, des années durant, lui qui, avec les années, avait un succès toujours grandissant, avait réussi à s'en tenir à ce principe. Il avait systématiquement décliné toutes les invitations des directeurs de théâtre à venir voir leurs mises en scène, et, la plupart du temps, il n'avait même pas répondu à ces invitations. D'ailleurs il ne détestait rien plus que les directeurs de théâtre. Un jour, il avait fait une entorse à son principe et il était allé à Düsseldorf, où l'on jouait une de ses pièces au Schauspielhaus, qui passait alors pour une des premières scènes allemandes, ce qui ne veut naturellement pas dire que le Schauspielhaus de Düsseldorf était effectivement à ce moment-là une des premières scènes allemandes, et il y avait assisté à la représentation de sa dernière pièce, naturellement pas à la première, mais à la troisième ou quatrième représentation. Après avoir vu ce que les acteurs de Düsseldorf avaient fait de sa pièce, il avait intenté devant le tribunal compétent de Düsseldorf une action qui, avant même de donner lieu à une audience de ce tribunal, l'a amené tout droit au fameux hôpital psychiatrique de Bethel, dans la ville toute proche de Bielefeld. Il voulait que le directeur du théâtre de Düsseldorf soit condamné à lui restituer sa pièce, ce qui voulait tout simplement dire qu'il exigeait que toute personne ayant d'une manière ou d'une autre participé au spectacle lui rende et restitue tout ce qui l'avait un tant soit peu mis en rapport avec cette pièce. Bien entendu, il avait également exigé que les spectateurs, près de cinq mille, qui avaient entretemps vu sa pièce, lui restituent ce qu'ils avaient vu. (p. 612-613)

Sentiment intime

Un autre auteur de théâtre, devant le tribunal où l'avait traîné un spectateur vexé, qui se sentait ridiculisé par lui sur la scène du Théâtre municipal de Bochum, – que cet auteur de théâtre, même devant le tribunal, n'appelait jamais autrement que « l'asile municipal de Bochum », où un directeur d'asile se prétendant directeur de théâtre avait, selon lui, pour pensionnaires non des acteurs mais des fous qu'il présentait à longueur d'année à un public abusé – cet auteur, donc, avait déclaré qu'il n'avait toujours eu un tel succès que parce que, à la différence de ses

confrères qui n'avaient pas de succès, il avait l'honnêteté de toujours présenter ses comédies comme des tragédies, mais ses tragédies comme des comédies. Un jour qu'il avait effectivement présenté une tragédie comme tragédie, cela lui avait valu un échec mémorable. Depuis lors, il s'en tenait de nouveau à son principe qui consistait à présenter une comédie comme tragédie et une tragédie comme comédie, et le succès lui était chaque fois assuré. Comme, entre-temps, il était devenu si célèbre qu'il pouvait à peu près tout se permettre, il avait été acquitté par le tribunal devant lequel le spectateur vexé l'avait traîné, parce qu'il avait qualifié ce spectateur de tout aussi abruti que tant de milliers d'autres spectateurs dans le monde entier. Le président du tribunal l'avait acquitté, affirmait l'auteur de théâtre après l'audience, parce que lui, président du tribunal, ne détestait rien au monde plus que le théâtre et tout ce qui se rapporte au théâtre, ce que lui, auteur de théâtre, pouvait parfaitement comprendre, parce que c'était aussi son sentiment intime. (p. 613)

Un auteur peu commode

Un auteur qui n'a écrit qu'une pièce de théâtre, dont il n'a autorisé qu'une unique représentation sur ce qui était – à son avis – la meilleure scène du monde, par – toujours à son avis. – le meilleur metteur en scène, et – encore à son avis – les meilleurs acteurs du monde, s'était, pour la première, avant même le lever de rideau, posté à la place du balcon qui s'y prêtait le mieux, mais ne pouvait être vue du public, et il avait pointé le fusil-mitrailleur spécialement construit à son usage par la firme suisse Vetterli, et, une fois le rideau levé, il logeait une balle dans la tête à tout spectateur qui – à son avis – riait à contretemps. À la fin de la représentation, il n'y avait plus dans la salle de théâtre que des spectateurs exécutés par lui, et donc des spectateurs morts. Pendant toute la représentation, les acteurs et le directeur du théâtre ne s'étaient pas laissé distraire un instant par cet auteur peu commode et l'événement qu'il avait créé. (p. 613-614)

Thomas Bernhard

Texte français J.-C. Hémery,
Extrait de *L'Imitateur*, in *Récits* (1971-1982),
Éditions Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2007

MINETTI OU L'ART DRAMATIQUE SIMPLEMENT COMPLIQUÉ

Un théâtre total

Sous une apparence banale ou faussement familière (encore une histoire d'artistes, comme il y en a tant chez Thomas Bernhard, dira-t-on…), voici une œuvre écrite pour un seul artiste, qui incarne à lui seul plus d'un demi-siècle d'histoire théâtrale allemande, et dont l'auteur annonçait malicieusement à son éditeur que la pièce ne serait représentée qu'une seule fois, un soir précis, et dans cette distribution. Caprice d'auteur, dont Thomas Bernhard était coutumier ? Pas sûr…

En fait, *Minetti* possède, en miniature, toutes les caractéristiques du théâtre total.

Si cette pièce est remarquable, c'est parce que son écriture utilise le théâtre pour en faire cette singularité non reproductible et non transférable qui est celle de l'instant dramatique, dans sa plénitude inimitable. On objectera que toute œuvre d'art échappe à son auteur, dès lors qu'il la publie. Et, pour une pièce de théâtre, le texte dramatique est écrit, dès le départ, pour être mis à la disposition des acteurs, réinterprété – à tous les sens du terme – dans une mise en scène qui, à chaque fois, se situe au début d'une création originale, nécessairement différente de la précédente, parfois même différente d'un soir sur l'autre. Être auteur dramatique, c'est savoir que son texte reste avant tout destiné à la réalisation scénique – et que cette dernière vous échappera, en dépit de toutes les didascalies, aussi précises fussent-elles, ou d'un fragile « mode d'emploi » suggéré par un Ödön von Horváth.

Dans *Minetti*, Thomas Bernhard semble vouloir s'affranchir de cette contrainte, en écrivant une pièce dont l'auteur contrôlerait jusqu'à la réalisation. Le premier tour de passe-passe consiste à écrire un rôle pour un acteur (chose courante, au théâtre, objectera-t-on). Et comme Bernhard se veut « artiste de l'exagération », le rôle destiné à Bernhard Minetti serait un personnage appelé Minetti, lequel, comme son alter ego, serait comédien : le « vieux mime » Minetti, dont l'euphonie souligne, à travers l'allitération et l'assonance, en allemand également, qu'il n'est écrit que pour l'acteur Minetti, au paroxysme de sa carrière, mais aussi au crépuscule de sa vie. On sait que, par la suite, Thomas Bernhard a parfois essayé d'interdire des mises en scène de *Minetti* avec des acteurs qu'il jugeait trop jeunes ou trop peu talentueux ; la raison de fond tient au fait qu'il serait impossible de jouer *Minetti* sans Bernhard Minetti dans le rôle principal. Le clin d'œil ironique de l'auteur veut que, de toute façon, jouer le rôle de Minetti, destiné à Minetti et à nul autre, revienne, pour tout acteur, à échouer – et à rejoindre ainsi paradoxalement le personnage qu'il incarne.

Il est un autre

Il y a un moment magique, dans la pièce, lorsqu'on demande sur scène au pseudo-Minetti s'il est bien le mime Minetti que l'on attend. À cet instant, l'acteur Bernhard Minetti répond simplement : « Oui. » Un peu comme si un personnage demandait à

Michel Piccoli s'il est bien Piccoli, et que ce dernier répondait par l'affirmative, sans que l'on sache si c'est l'acteur qui récite son texte ou si c'est le sujet historique qui revendique son identité sur scène. Sauf que la pièce en français ne s'appelle pas *Michel Piccoli*. Dommage, car l'on dit que Thomas Bernhard aurait demandé au traducteur anglais de trouver un acteur anglais célèbre qui accepterait de jouer le rôle du protagoniste, et qui donnerait ensuite son titre à la pièce. Si Thomas Bernhard avait encore été vivant, on aurait pu lui demander s'il accepterait d'intituler sa pièce : *Piccoli, d'après Minetti de Thomas Bernhard*. Ce qui aurait eu l'avantage de respecter la sonorité du patronyme, dont la répétition concourt fortement à la musicalité du texte dramatique.

À l'inverse, il serait tout aussi faux de postuler une ressemblance, voire une identité, entre l'acteur Bernhard Minetti et le personnage du pseudo-Minetti. S'il y a quelques convergences, au niveau des lieux et des rôles interprétés, qui n'excluent pas quelques clins d'œil malicieux de l'auteur à destination des initiés – dans cette sorte de *private game* gratuit que Thomas Bernhard affectionne, surtout lorsqu'il ne contribue en rien à la compréhension du texte de théâtre –, l'illusion dramatique de *Minetti* repose sur la figure de l'artiste raté. Le pseudo-Minetti y apparaît comme un vieux mime, dont la prestigieuse carrière est autant sujette à caution que son rendez-vous avec le directeur de théâtre de Flensburg, petite ville provinciale située non loin de la frontière danoise et qui, pour la majorité des Allemands, évoque seulement l'endroit où sont enregistrés les points de leur permis de conduire. Dire que le directeur de théâtre de Flensburg se rend à Ostende, c'est lui prêter l'intention d'entreprendre, en plein hiver, un voyage vers un autre pays et une autre côte, occidentale et non plus septentrionale, périple dont l'utilité est loin d'être évidente. Ce directeur de théâtre est sans doute un lointain cousin d'un certain Godot, et le pseudo-Minetti relève peut-être de la catégorie des mythomanes géniaux et autres affabulateurs volubiles, dont la prose de Thomas Bernhard regorge. En ce sens, l'acteur Bernhard Minetti, dont le talent et la célébrité ont traversé le siècle, est aux antipodes du pseudo-Minetti qu'il incarne. Cette contradiction ne se résoudra jamais, pour le spectateur qui voit le grand Bernhard Minetti, que l'on vient acclamer de fort loin, interpréter un acteur méconnu et désespérément ignoré du public.

Le théâtre est le royaume du faux, de l'artifice érigé en art et auquel le spectateur succombe, sans opposer de résistance, lorsque le jeu est parfait : voir Minetti jouer sur scène le rôle de son échec en tant qu'acteur, et voir comment il met toute sa présence et sa virtuosité au service de sa médiocrité jouée – voilà un rare moment d'artifice, et aussi comment, en des termes bernhardiens, l'artiste véritable ne peut réussir qu'en ayant la pleine conscience de son échec inéluctable. Faire de l'échec un art et devenir l'artiste de son propre échec, savamment mis en scène : tel est le cadeau sans pareil que Thomas Bernhard offre à l'acteur octogénaire qui, jusque-là, avait interprété magistralement ses protagonistes dans plusieurs pièces précédentes. En ce sens, la

magie de *Minetti* naît de cette conjonction de forces centripètes et centrifuges, influences croisées auxquelles est soumis le spectateur qui oscille entre son désir de voir Minetti jouer sur scène le rôle de l'acteur, donc d'être lui-même, et l'impossibilité constante de pouvoir identifier le grand Minetti au vieux mime raté, qui est un autre, même lorsque Minetti prête sa voix au pseudo-Minetti pour revendiquer son identité. Il est un autre. Pour tout acteur, le pseudo-Minetti est un autre, car il faudrait sinon que l'acteur s'identifie avec son propre échec, ce qui confèrerait à la pièce une dimension soit comique, soit tragique. La pièce de Bernhard fonctionne de manière opposée : après avoir joué, toute une soirée, le rôle de son propre échec, qui l'a conduit à la mort derrière le masque du Roi Lear, l'acteur Bernhard Minetti revient sur scène pour saluer le public et récolter les applaudissements réservés à son art. Et, chaque soir, Bernhard Minetti triomphe de son propre échec – plus exactement, il triomphe en jouant son propre échec, et en le jouant… à la perfection, comme à son habitude. Une problématique toute bernhardienne, en somme.

La nuit de la Saint-Sylvestre

Comme si ce jeu constant de trompe-l'œil n'était pas suffisant pour en faire un art de l'irritation, Thomas Bernhard inclut dans le texte de sa pièce de théâtre une série d'autres références, dont le but premier est de perturber le spectateur, en incluant des signaux qui font soit apparaître la théâtralité dans tout son artifice, soit qui établissent des liens normalement impossibles entre le temps de la vie réelle et le temps fictif joué sur scène. Dans les lignes qu'il adresse en avant-première à son éditeur, Thomas Bernhard écrit que la pièce est destinée à être jouée une seule fois, avec un seul acteur, à un moment très précis, joué, et retransmis à la télévision, un 31 décembre. Ainsi, par la magie de l'illusion du spectacle virtuel, qui vient relayer le spectacle vivant, les téléspectateurs ont-ils vu, tout comme les spectateurs, un réveillon de la Saint-Sylvestre se dérouler sur scène, au moment précis où, eux aussi, dans la vie réelle, fêtaient cette Saint-Sylvestre. Aussi Bernhard Minetti jouait-il un autre, dénommé Minetti, un 31 décembre dans un hall d'hôtel à Ostende, tandis que le spectateur fêtait le 31 décembre, au théâtre à Stuttgart ou chez lui devant son petit écran.

Le temps du théâtre, qui constitue le fondement de l'illusion dramatique dans une dramaturgie classique, au même titre que le lieu et l'action, entre soudain en concurrence avec le temps du réel, celui-là même auquel le spectateur consent volontairement à se soustraire en se rendant au théâtre pour y voir se lever le rideau sur une autre temporalité. Or, lorsque le rideau se lève, ce 31 décembre, les personnages sur scène fêtent la Saint-Sylvestre… Et ils attendent sur scène les douze coups de minuit, tout comme le spectateur qui, en ce moment privilégié où la temporalité ordinaire laisse place à une plénitude du temps dans un rite collectif de passage, essaie, lui aussi, de ruser avec la Saint-Sylvestre en recherchant le divertissement, au double sens théâtral et pascalien du terme. Davantage qu'un simple jeu d'autoréférences, ce

miroir aux alouettes fait apparaître dans toute son artificialité le temps du théâtre, peut-être également parce que, le soir de la Saint-Sylvestre, le temps profane, celui que l'on s'ingénie à passer ou, pire encore, à tuer, s'écoule avec toute la lenteur rituelle et sacrée qu'il a perdue dans la vie ordinaire. La Saint-Sylvestre est, en soi, un moment théâtral ; Thomas Bernhard en a fait le temps privilégié de son théâtre en trompe-l'œil. On comprend mieux pourquoi l'auteur avait exigé que sa pièce ne fût représentée que le 31 décembre, avec Minetti jouant Minetti. Une sorte de théâtre total, dont la plénitude se fait troublante, irritante, oppressante parfois, pour un spectateur constamment ballotté entre le vrai et le faux, l'ici et l'ailleurs, l'authentique et l'altérité, le tout dans un présent absolu qui rend possible la coïncidence des contraires, avant que le temps suspendu ne bascule, définitivement, dans une nouvelle comptabilité qui marquera l'avènement du réel et, de fait, l'échec d'un sauvetage par l'art.

La contrepartie de cette plénitude du spectacle théâtral, où l'acteur jouerait son rôle tout en triomphant de son personnage, où les personnages et les spectateurs seraient unis dans l'expérience d'une temporalité commune, résiderait dans l'impossibilité de reproduire ce moment de grâce. De même que nul autre acteur que Minetti ne saurait jouer Minetti, la pièce *Minetti* ne saurait être jouée qu'au soir du 31 décembre, comme pièce de la Saint-Sylvestre pour la Saint-Sylvestre. La temporalité du spectacle théâtral ultime – et unique – est le temps de la première représentation. Et, pour tout connaisseur de l'univers bernhardien, où la quête de la perfection côtoie sans cesse le nihilisme qu'elle prétend combattre, mais dont elle se rapproche dangereusement parfois, il n'est pas étonnant de savoir que l'auteur souhaitait que sa pièce ne fût représentée qu'une seule fois.

Une tragicomédie ?

Si le charme artistique de *Minetti* naît de cette complexité dramatique, force est de reconnaître que la qualité de la pièce ne relève pas de ce seul artifice. L'idée a beau être un trait de génie, il ne suffit pas d'exploiter un artifice formel, ni d'ailleurs une structure dramatique ingénieuse, pour créer un chef-d'œuvre. Dans l'univers théâtral de Thomas Bernhard, *Minetti* occupe une place à part. La dimension existentielle, la solitude de l'individu, y compris (et surtout) au beau milieu de la société, y sont visibles sans fard. Au même titre que la Saint-Sylvestre représente un moment de rituel social, dont les solitaires sont doublement exclus : parce qu'ils n'y participent pas et parce que leur solitude, choisie ou subie, leur apparaît d'autant plus douloureuse qu'elle se distingue de la collectivité de la fête, érigée en norme sociale d'un soir. Deux figures atypiques, la jeune fille et son amoureux, font une apparition furtive sur scène, avant de sortir de l'espace dramatique où leur vie ne peut pas se réaliser et où, par conséquent, ils n'ont pas leur place, à côté des solitudes juxtaposées. Le fait que la jeune fille offre un transistor à Minetti peut sembler une consolation, mais ce substitut de communication relève, au mieux, de l'illusion et du divertissement. La dame au masque de singe apparaît, quant à elle, comme un double de Minetti : comme le comédien essaie de faire de son art un moyen de survivre, elle

essaie de jouer avec la Saint-Sylvestre à l'aide d'un artifice érigé en système. Les deux sont porteurs d'un masque qui les rassemble, mais le masque animal de la dame renvoie à un échec inavoué, à l'impossibilité de quitter sa condition physique pour devenir un pur *Geistesmensch*[1] bernhardien, comme le prouve la bouteille de champagne, attribut festif dans lequel, plus prosaïquement, elle noie son désespoir.

Aux confins du tragique, dans une société de masse où l'anonymat ne permet plus une telle dimension, ces destins individuels se détachent sur le fond d'un chœur de masques, dont les apparitions viennent scander les différents tableaux, avant de proclamer la mort de l'acteur. Sous un aspect grotesque et inquiétant, ce collectif, avatar du chœur tragique, reprend la fonction du chœur antique, et sous une forme triviale, veut rappeler la dimension tragique des pièces shakespeariennes, d'où la référence omniprésente au *Roi Lear* et aux éléments naturels déchaînés. D'ailleurs, *Minetti* regorge de détails symboliques, qui, derrière un réalisme de façade, confèrent au spectacle une dimension quasi mythique. Cette ambivalence s'exprime le mieux dans l'évocation d'Ostende, où l'on reconnaît aisément le casino, en bord de mer, assez éloigné de la gare, où est censé arriver le directeur de théâtre. Or, prononcée à l'allemande, l'évocation du nom « Ostende », scandé tel un leitmotiv, ne manque pas de rappeler une fin (« *Ende* »), à l'Orient (« *Ost* ») symbolique. La même dimension mortifère se dégage du tableau final, où la neige apparaît comme symbole du froid mortel, dans une vision qui doit autant à Horváth, pour la tempête de neige mortelle, qu'à *Mort à Venise* de Thomas Mann, l'infini de la mer révélant celui de la mort, tandis que le masque du Roi Lear devient masque mortuaire, consignant l'échec ultime de l'artiste, qui aura représenté toute la pièce durant le moyen par lequel le comédien espérait atteindre la perfection salvatrice de son art. *Minetti* est sans doute la pièce de Thomas Bernhard où le dialogue avec la tragédie classique affleure le plus, à travers un système évoquant ici la tragédie shakespearienne et là une strate plus archaïque encore, avec la présence d'un chœur antique devenant farandole anonyme, le soir de la Saint-Sylvestre. Si Minetti est une tragédie, ou bien une tragicomédie, itinéraire potentiellement tragique d'un individu en quête de sens dans un monde sans repères, livré au divertissement de la comédie universelle, c'est bien la tragédie d'un artiste. La pièce rejoint le thème bernhardien fondamental : la lutte entre le corps et l'esprit, la matière et l'intellect, le réel (mortifère) et l'art (salvateur). Le pseudo-Minetti partage la solitude des autres grandes figures d'artistes, philosophes, intellectuels, stratèges militaires ou penseurs politiques, qui, par leur quête d'absolu érigée en système de pensée, cherchent à s'affranchir des contraintes du réel pour trouver dans l'esprit une dimension et un ordre salvateurs. Et Minetti échoue, comme la plupart

[1]. Les *Geistesmenschen*, hommes de l'esprit, figures référentielles de l'univers bernhardien, entretiennent un rapport de défiance envers la matérialité organique. Ils reprennent le dualisme axiologique qui distingue le corps et l'esprit. Cette perspective valorise l'âme, et, corrélativement, dévalorise le corps. Elle implique une dialectique de la déficience qui pose l'exigence d'une certaine liquidation du corps comme condition à l'accès à la plénitude du monde de l'esprit. (Hélène Francoual, « Thomas Bernhard et l'écriture du corps », *Revue Colline.fr*, n°9, 2007.)

des *Geistesmenschen* bernhardiens. Il partage leur profil grotesque, où la réalité du corps, la réalité sur scène s'opposent aux grandes envolées du logos théorique, parfois cousues de fil blanc (Minetti rêve de Flensburg ou de Dinkelsbühl, deux hauts lieux de la provincialité, tandis qu'il attend à Ostende la fin anticipée par le nom de la localité). Mais le vieux mime se rapproche davantage que d'autres personnages de la fin tragique qu'il incarne dans un rôle mis en abyme. S'il choisit de mourir sur scène, face public, le vieux mime aura atteint une dimension humaine et existentielle dont les autres raisonneurs bernhardiens ont tout au plus un sombre pressentiment. Leur mort survient souvent comme paroxysme de la folie et sombre par là même dans le grotesque. Seul le vieux général dans *La Société de chasse*, incarné par le même Bernhard Minetti, aura-t-il compris que, face à l'omniprésence de la maladie mortelle, dans la forêt minée par le bostryche[2] comme dans son propre corps, la liberté de l'esprit ne pouvait se traduire que par le geste irréparable. Cela ne change rien à l'abattage de la forêt après son suicide, à grands coups de tronçonneuse, dans une sorte de version mécanique de *La Cerisaie*, tout comme le suicide de Minetti ne change rien à l'absurdité du monde, où la comédie et le divertissement triomphent. Mais par leur dimension tragique, ces deux personnages réussissent à poser la question du sens de l'existence ou celle de l'alternative à la destinée unique et anonyme, telle qu'elle est érigée en modèle par la société de masse actuelle.

[3]. Bostryche typographe (*Ips typographus*) : petit coléoptère ravageur ligniforme des forêts d'épicéas.

L'ère des marchands

En regardant *Minetti*, on n'a pas forcément l'impression de voir un théâtre engagé, qui s'inscrit dans les grandes discussions idéologiques des années soixante-dix finissantes. On ne trouvera, ni dans la pièce, ni ailleurs chez Bernhard, de messages politiques explicites, pas davantage un appel à une quelconque insurrection sociale. L'angle d'attaque de l'œuvre reste résolument individuel, individualiste, la solitude de l'artiste étant consubstantielle à sa quête d'émancipation et à son combat, par essence solitaire, contre l'aliénation collective. Celui qui apparaît, dans sa vie et dans ses textes, comme un « anarchiste conservateur », n'est pas récupérable au profit des idéaux de Mai 68 et leurs divers avatars. Une autre figure de cette remise en cause radicale du monde serait le personnage du Prince dans *Perturbation*. Sa folie géniale et son isolement insurmontable rappellent certains aspects du pseudo-Minetti, même si les moyens diffèrent : philosophie pour Saurau, art dramatique pour le vieux mime. Et l'on ne peut s'empêcher de penser au protagoniste du *Président*, lui aussi confiné dans une posture philosophique hautaine, qu'il prône au nom de l'art politique. Dans l'exergue à l'une de ses œuvres, Bernhard fait dire à Montesquieu qu'il avait longtemps hésité entre la Sorbonne et la comédie. Ce qui, dans la citation originelle, signifiait l'alternative entre la Sorbonne et la Comédie-Française, correspond parfaitement à la dualité Saurau-Minetti : la pensée ou l'art dramatique. Or, si l'on relit *Minetti* dans le contexte de la fin des années soixante-dix, avec leurs cortèges de revendications et de provocations, il apparaît que la dimension critique de la pièce

est bien plus présente que ne le laissent penser le cadre trivial de la Saint-Sylvestre à Ostende et la mort du protagoniste.
En relisant les réflexions de Herbert Gamper[3], dans le livret qui accompagnait la première de la pièce, à Stuttgart, en 1976, on voit combien cet intellectuel engagé et contestataire, qui était aussi le meilleur connaisseur du théâtre de Thomas Bernhard à l'époque, reconnaissait ses propres préoccupations sociales, politiques et esthétiques dans ce drame de l'artiste. Par sa radicalité, le pseudo-Minetti incarne le refus du monde mercantile et le repli sur l'art, au prix d'un isolement physique et intellectuel face à une société du plaisir et des loisirs, où l'art a été transformé sournoisement en une marchandise parmi d'autres, les artistes acceptant tacitement de se soumettre au goût dominant, afin de pouvoir vivre de leur art transformé en gloire et en billets de banque, tandis que la société s'accommode de ces trouble-fêtes et éternels empêcheurs de penser en rond, leur laissant le rôle traditionnel… du bouffon. Par son refus de ce que l'on appellerait aujourd'hui l'*establishment*, par l'absence de compromis passé avec la médiocrité du public qui est à l'image de la médiocrité sociale triomphante, le vieux mime accepte de ne pas devenir célèbre, car il refuse de devenir une marchandise comme les autres. Le directeur de théâtre de Flensburg ne viendra pas, et l'acteur génial, mais radical, n'aura d'autre issue que la mort, puisqu'il ne pouvait ni ne voulait accepter ce qu'il jugeait être une compromission. Même si le tableau final de la pièce possède une dimension symbolique et mythique, l'accusation muette de l'acteur qui choisit de mourir face public, donc très concrètement de mourir silencieusement, derrière son masque, face à une société qui lui refuse une existence fondée sur des valeurs différentes, relève bien de la contestation.

Herbert Gamper l'avait compris, qui cite en français dans le texte des passages de Flaubert :
« *Qu'est-ce donc que l'Égalité si ce n'est pas la négation de toute liberté, de toute supériorité et de la nature elle-même ? L'Égalité, c'est l'esclavage. Voilà pourquoi j'aime l'art. C'est que là, au moins, tout est liberté dans ce monde des fictions. On y assouvit tout, on y fait tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif, et passif, victime et prêtre*[4]. »
Gamper se joint à l'impératif flaubertien « *envoie faire foutre tout, tout et toi-même avec, si ce n'est ton intelligence*[5] », pour retrouver les exigences du *Geistesmensch* bernhardien.

Le paradoxe de l'artiste

Le paradoxe de l'artiste bernhardien veut que celui-ci, à l'image du pseudo-Minetti, conjugue la souveraine maîtrise au sein de

[3]. Herbert Gamper, *« Un drôle de Monsieur ». Réflexions sur la place de l'artiste dans la société bourgeoise, à l'occasion de* Minetti, *un drame de l'artiste, par Thomas Bernhard.* (*« Ein komischer Herr ». Überlegungen zur Stellung des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, anlässlich Thomas Bernhards Künstlerdrama* Minetti), in *Programmbuch*, Staatstheater Stuttgart, 1976, p.103-134.

[4]. « Lettre à Louise Colet », n° 321, (15-16 mai 1852) in *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, 2e série, « Correspondance 1847-1852 », Éditions Louis Conard, Paris, 1926, p. 415.

[5]. « Lettre à Alfred Le Poittevin » (16 septembre 1845), in *Correspondance*, t. I (janvier 1830-mai 1851), Jean Bruneau éd., Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 244, Paris, 1973.

son art ou de sa pensée, avec la solitude qui est la sienne, face à une société *contre* laquelle s'inscrit toute la démarche de l'artiste véritable. Si Minetti se mesure à la figure tutélaire du Roi Lear, c'est peut-être dans cette dimension extrême, où la solitude du génie qui confine à la folie est acquise au prix de son isolement ou de son exclusion par la société. Paradoxalement, la société bourgeoise héritée des Lumières a permis, puis prôné, le triomphe de la subjectivité radicale, de l'individu érigé en absolu. Mais dans sa réalisation concrète et collective, cette même société relègue l'intellectuel ou l'artiste dans une magnifique impuissance, où se reflète la méfiance de la bourgeoisie face à l'esprit libre, dès lors que cette subjectivité radicale s'arrogerait le droit de remettre en question la primauté du matériel en refusant la réification de l'œuvre d'art. Au prix de l'échec, dans une lucidité inflexible…

Prôner une représentation unique et ultime du théâtre, c'est aussi attaquer le principe de la reproductibilité de l'art, sur lequel reposent la réification de l'œuvre d'art et sa transformation en objet commercial. On objectera que la pièce de théâtre est unique, de toute façon, lors de sa représentation, et que cette unicité se continue, jamais à l'identique, de soir en soir. Il n'étonnera personne de voir que, dans ce domaine comme dans d'autres, Thomas Bernhard apparaît comme l'adepte d'une radicalité artistique dont la conséquence ultime serait le nihilisme, puisque, selon son postulat, l'œuvre d'art parfaite ne serait plus jamais représentée après la première. Ou alors, Bernhard doublerait la « perversité du public » (*Au but*) par la perversité de l'auteur, qui écrit une pièce dans laquelle le public viendra, chaque soir, applaudir un acteur qui le gifle du haut de la scène. Et le public paie pour voir ce qu'il croit être un spectacle, mais qui est un camouflet… L'auteur dramatique dans *Au but*, sait, lui aussi, que tout auteur, même un auteur à succès, a échoué. Comme tout acteur, serait-on tenté d'ajouter. Avec sa valise hors d'âge, dans un hall d'hôtel, lieu de passage où personne n'est jamais chez soi, le pseudo-Minetti ressemble, involontairement, à un voyageur de commerce qui proposerait des articles démodés dont personne ne voudrait plus. Ironie de l'histoire, puisque c'est précisément l'ère des marchands qui a eu raison de son art. Minetti n'aura été un artiste véritable que durant ses années de réclusion à Dinkelsbühl, où il affirme avoir joué devant son miroir, pour lui-même.

À sa manière, Thomas Bernhard a su écrire une grande tragédie de l'artiste qui s'inscrit, sans le dire, dans la lignée des grands drames allemands, à la suite du *Tasse* de Goethe, où l'artiste doit choisir entre ce qui plaît et ce qui convient pour se ranger finalement du côté de la convenance et de la morale. Ce n'est sans doute pas un hasard si, à l'image du *Sturm und Drang* allemand et de ses excès, dans la forme comme dans le fond, Thomas Bernhard choisit l'univers shakespearien et sa démesure comme contre-modèle à l'harmonie, dont le renoncement goethéen et le moralisme schillérien étaient l'aboutissement le plus visible dans la tragédie idéaliste classique. Dans la sourde rivalité qui l'oppose à Goethe, Thomas Bernhard joue le jeune Goethe, fougueux et téméraire, contre le « sage de Weimar », auquel il ne réserve que

des diatribes au vitriol. Or, l'acteur Bernhard Minetti fut retenu, en 1982, pour jouer le protagoniste dans le *Faust* de Goethe, l'année du 250e anniversaire de la mort du grand classique allemand. Six ans après *Minetti*, Minetti incarnait, sur scène et au petit écran, la figure tutélaire du théâtre allemand, dans un hommage national au fondateur des lettres allemandes.

Paradoxalement, à travers sa pratique théâtrale, Thomas Bernhard, le provocateur, apparaît comme un homme de tradition.
Il ne remet pas en cause les grands acteurs et s'inscrit lui-même dans la tradition théâtrale de langue allemande. Contrairement à Elfriede Jelinek, qui stigmatise dans ses pièces les années obscures des grands acteurs allemands, avec leurs silences et leurs compromissions en des temps sombres et qui, en réaction, va jusqu'à démolir sur scène la notion même de personnage, Thomas Bernhard, en dépit de sa radicalité, n'aura jamais franchi ce pas. Il aura toujours développé pour le théâtre et les acteurs une admiration sans borne, qui pouvait certes se muer en haine féroce, mais il s'est efforcé d'écrire pour le théâtre, à sa façon, au risque de choquer ou d'irriter le public. On retiendra aussi qu'il a su saisir la chance de pouvoir écrire pour les plus grands acteurs de son temps en Allemagne et en Autriche, auxquels il a parfois offert leurs plus beaux rôles, sans compromission, en partageant avec eux, outre une estime réciproque et une amitié indéfectible, une exigence formelle radicale, mise au service de l'art.

Jean-Marie Winkler

Remerciements à Manfred Mittermayer (Université de Salzbourg et Institut Ludwig Boltzmann, Vienne), Bernhard Judex et Martin Huber (Archives Thomas Bernhard, Gmunden, Haute-Autriche) et à Marie-Christine Baratta-Dragono (Fondation Thomas Bernhard, Vienne).

DU CORPS ET DE L'ESPRIT

Thomas Bernhard (fragments)

Et puis je me suis dit aussi que je n'avais pas d'organe comme les autres qui étaient avec moi, les garçons – pour les filles, je ne me posais pas de questions, parce que de toute façon c'était différent. Et je me souviens très bien que mon meilleur ami de l'époque, il avait, je crois, six, sept ans, avec lequel je jouais toujours, un petit voisin donc, Gusti Fackler Fackler, c'est un nom bavarois, c'était à Traunstein –, et celui-là est mort en l'espace de quelques jours, d'une appendicite. Alors je me suis dit, mon Dieu, ce pauvre Gusti Fackler, il meurt parce qu'il a une appendicite, et moi je ne peux pas en avoir, parce que je n'ai pas d'appendice sans doute. Tout ce dont on peut mourir, moi je ne l'ai pas. Donc pourquoi, de quoi pourrais-je mourir ? je me sentais confortablement en marge. Je crois que j'avais déjà des années et des années quand j'ai fini par m'apercevoir que moi aussi j'avais des organes dont on pouvait mourir. Non, l'idée, c'était pas de père, pas d'organes, rien en moi qui soit mortel. Je crois que c'était un des présupposés essentiels, pendant des années, de nombreuses années, jusqu'à vingt ans environ. Non, pas jusqu'à vingt ans (il éclate de rire), parce que là j'avais une maladie mortelle, déjà – à quel âge, alors ? – Oh, à quinze, seize ans. Oui bon, là je m'en suis aperçu, non, non, mon ami, toi aussi tu peux suivre le chemin de toute chair, et la mort étend aussi sa main vers toi et prend ce qu'elle a envie de prendre. C'est seulement là que je m'en suis rendu compte. Mais je crois que pendant à peu près quatorze, quinze ans, je n'en ai pas eu la moindre idée, je ne savais pas ce que c'était que la respiration, ni le poumon. Je ne me ressentais pas physiquement, comme tous les enfants en bonne santé, je crois, ils ne s'aperçoivent même pas que ces choses-là existent.

Entretiens avec Krista Fleischmann, texte français Claude Porcell, L'Arche Éditeur, Paris, 1993, p. 30-31

Je ne pense pas du tout à la mort, c'est la mort qui pense constamment à moi : « Quand est-ce que je vais faire rentrer celui-là ? » c'est vu d'une autre perspective. Mais je n'ai aucune envie de rentrer. « Rentrer », ça veut dire mourir, être mort. « Être à la maison, être mort », dit déjà Pascal. « Quand tu es à la maison, tu es mort. » Le repos éternel, la maison éternelle, c'est la mort ! c'est pour ça que je n'ai pas envie de rentrer, parce que j'ai l'impression que quand je rentrerai, elle sera déjà là avec sa main noire, et moi je passe la porte – je vois toujours, quand je passe la porte pour rentrer chez moi, cette main de Curd Jürgens – c'est un acteur, vous le connaissez, la Mort, à Salzbourg, avec ces doigts de squelette – et j'entre et là – crac ! Je sens constamment, ce poids ici, c'est pour ça aussi que j'ai, si vous regardez bien, que j'ai une épaule plus basse que l'autre, à cause du poids de la mort. Ça, personne ne peut me le prendre, on ne peut pas me l'enlever en me faisant une opération, c'est mon angoisse, n'est-ce pas, elle est perchée sur mon épaule droite, comme un – (*il rit*) eh bien, comme un oiseau de malheur, n'est-ce pas ? il s'est établi là.

Entretiens avec Krista Fleischmann, L'Arche Éditeur, Paris, 1993, p. 80-81

Je me suis toujours estimé heureux de survivre, il ne me restait rien d'autre à faire qu'à me réfugier dans l'entendement et d'entreprendre n'importe quoi avec lui, puisque ce qui relevait du corps ne donnait rien. Là, c'était vide.

Cité in Kurt Hofmann,
Entretiens avec Thomas Bernhard : je n'insulte vraiment personne,
texte français Jean-Luc Moreau,
Éditions de La table ronde, Paris, 1990

L'artiste, l'écrivain en particulier, qui ne va pas de temps en temps dans un hôpital, donc ne va pas dans un de ces districts de la pensée décisifs pour sa vie, nécessaires à son existence, se perd avec le temps dans l'insignifiance parce qu'il s'empêtre dans les choses superficielles.

Le Souffle (1978), texte français Albert Kohn,
Éditions Gallimard, Paris, 1983, p. 54-55

Se faire comprendre est impossible, ça n'existe pas. La solitude, l'isolement deviennent un isolement encore plus grand, une solitude encore plus grande. On finit par changer de cadre à intervalles toujours plus rapprochés. On croit que des villes toujours plus grandes – la petite ville ne vous suffit plus, Vienne ne suffit plus, Londres même ne suffit plus. Il faut aller sur un autre continent, on essaie de pénétrer ici et là, les langues étrangères – Bruxelles peut-être? Rome peut-être? Et là on va partout et on est toujours seul avec soi-même et avec son travail toujours plus abominable. On revient à la campagne, on se retire dans une ferme, on verrouille les portes, comme moi – et c'est souvent pendant des jours – on reste enfermé et de l'autre côté la seule joie et le plaisir toujours plus grand est alors le travail. Ce sont les phrases, les mots que l'on construit. En fait, c'est comme un jouet, on met les cubes les uns sur les autres, c'est un processus musical. Quand on a atteint une certaine hauteur, au quatrième, cinquième étage – on arrive à construire cela – on voit la réalité de l'ensemble et on démolit tout comme un enfant. Mais alors qu'on croit qu'on en est débarrassé, il y a déjà une autre de ces tumeurs, que l'on reconnaît comme un nouveau travail, un nouveau livre, qui vous pousse quelque part sur le corps et qui ne cesse de grossir. En fait un de ces livres n'est rien d'autre qu'une tumeur maligne, une tumeur cancéreuse ? On opère pour enlever et on sait naturellement très bien que les métastases ont déjà infesté le corps tout entier et qu'il n'y a plus de salut. Et cela devient *naturellement* toujours pire et toujours plus fort, et il n'y aucun salut ni aucun retour en arrière.

« Trois jours » (1970), in *Récits autobiographiques*,
texte français Claude Porcell,
Éditions Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2007

Mon pneumopéritoine bien gonflé, mon pneumopéritoine nécessaire à mon existence ne m'avait pas empêché après ce solo de chanter régulièrement les parties de basse dans les messes ; durant la semaine j'avais eu régulièrement rendez- vous à l'église avec l'organiste, bien entendu toujours secrètement, donc derrière le dos des médecins, pour que nous fassions ensemble de la

musique, nous étudiions les grands oratorios de Bach, de Haendel, je découvris Henry Purcell, je chantai Raphaël dans *La Création* de Haydn. Je n'avais pas perdu ma voix, au contraire, de semaine en semaine mon instrument s'améliorait, bien plus, je le perfectionnais, je nourrissais un désir insatiable et inflexible de ces heures de musique à l'église. À présent j'étais derechef sur le bon chemin contre tous les avertissements. La musique était ma destinée !

Le Froid (1981), texte français Albert Kohn,
Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris, 1984, p. 130

Dès le premier instant l'homme s'enfuit de la vie qu'il connaît dès le premier instant, s'enfuit *parce* qu'il la connaît pour aller se réfugier dans la mort qu'il ne *connaît pas*. Tous, nous fuyons toute notre vie, sans dévier, dans la même direction. Le théâtre que j'ai ouvert à quatre, cinq ou six ans pour toute ma vie est déjà une scène engouée de ses centaines de milliers de personnages, les représentations se sont améliorées depuis la date de la première, on a renouvelé les accessoires, les comédiens qui ne comprennent pas le spectacle qui est joué sont mis à la porte, il en fut toujours ainsi. Chacun de ces personnages, c'est moi, tous les accessoires, c'est moi, le directeur, c'est moi. Et le public ? Nous pouvons élargir la scène à l'infini, la rétrécir aux dimensions du panorama que nous regardons dans notre propre tête. Comme il est bon d'avoir toujours eu une façon ironique de voir les choses, si sérieuses qu'elles aient toujours été pour nous en totalité. Nous, c'est moi.

La Cave (1976), texte français Albert Kohn,
Éditions Gallimard, coll. « Biblos », Paris, 1990, p.178

Tous les malades étaient sans exception sous perfusion et comme de loin les tuyaux qui les reliaient aux récipients contenant la solution avaient l'air de ficelles, j'avais toujours l'impression que tous les malades couchés dans leur lit étaient des marionnettes pendant à des fils, qu'on avait abandonnées dans ces lits, marionnettes qui, pour une grande part, n'étaient absolument plus mises en mouvement, sinon en de rares circonstances.
Cependant ces tuyaux qui m'ont toujours semblé des fils de marionnettes n'étaient plus, la plupart du temps, que la seule relation avec la vie pour ceux qui étaient suspendus à ces fils, donc à ces tuyaux.
J'avais pensé très souvent : si quelqu'un venait couper les fils, c'est-à-dire les tuyaux, ceux qui y étaient suspendus seraient morts instantanément.
Le tout avait beaucoup plus en commun avec le théâtre que j'étais disposé à l'admettre en moi-même et c'était d'ailleurs du théâtre, bien qu'un théâtre affreux et pitoyable…

Le Souffle (1978), texte français Albert Kohn,
Éditions Gallimard, coll. « Biblos », Paris, 1990

DISCOURS AUX AUTRICHIENS

Monsieur le Ministre,
Vous tous qui êtes ici présents,

Il n'y a rien à exalter, rien à condamner, rien à accuser, mais il y a bien des choses *risibles* ; tout est risible quand on pense à la *mort*. On traverse la vie, on en reçoit des impressions, on n'en reçoit pas d'impression, on traverse la scène, tout est interchangeable, on reçoit une formation plus ou moins bonne dans le magasin des accessoires : quelle erreur ! On comprend un peuple qui ne se doute de rien, un beau pays – ce sont des pères morts ou consciencieusement sans conscience, des hommes avec la simplicité et la bassesse, la pauvreté de leurs besoins.

Tout est pré-histoire hautement philosophique et insupportable. Les siècles sont pauvres d'esprit, le démonique en nous est la perpétuelle prison du pays des pères où les composantes de la bêtise et de la brutalité la plus intransigeante se sont faite quotidienne nécessité. L'État est une structure condamnée en permanence à l'échec, le peuple une structure condamnée sans cesse à l'infamie et à la faiblesse d'esprit. La vie est désespoir auquel s'appuient les philosophies, dans lesquelles tout, finalement, est promis à la démence.

Nous sommes Autrichiens, nous sommes apathiques ; nous sommes la vie, la vie comme indifférence, vulgairement partagée, à la vie ; nous sommes, dans le processus de la nature, la folie des grandeurs, le sens de la folie des grandeurs comme avenir.

Nous n'avons rien à dire, sinon que nous sommes pitoyables, que nous avons succombé par imagination à une monotonie philosophico-économico-mécanique.

Instrument de la décadence, créature de l'agonie, tout s'éclaire à nous, nous ne comprenons rien. Nous peuplons un traumatisme, nous avons peur, nous avons bien le droit d'avoir peur, nous voyons déjà, bien qu'indistinctement, à l'arrière-plan, les géants de l'angoisse.

Ce que nous pensons a déjà été pensé, ce que nous ressentons est chaotique, ce que nous sommes est obscur.

Nous n'avons pas à avoir honte, mais nous ne sommes rien non plus et nous ne méritons que le chaos.

Je remercie, en mon nom personnel et au nom de ceux que l'on distingue aujourd'hui avec moi, ce jury, et très expressément tous ceux qui sont ici présents.

Thomas Bernhard
« Discours prononcé le 22 mars 1968
à l'occasion de la remise du Prix national de littérature »,
in *Ténèbres. Textes, discours, entretien*, sous la direction de Claude Porcell, Éditions Maurice Nadeau, Paris, 1986, p. 43-44

[…]

Mais une fois que j'ai eu prononcé, pour ainsi dire en guise de remerciement pour le prix, quelques phrases que j'avais jetées sur une feuille de papier en toute hâte et avec la plus grande répugnance, juste avant la cérémonie, une petite digression philosophique, pour

ainsi dire, où je me bornais à rappeler que l'homme est misérable et que la mort lui est assurée – l'un dans l'autre, je n'avais pas parlé plus de trois minutes –, le ministre, qui n'avait absolument pas compris ce que j'avais dit, a bondi de son siège, indigné, en me brandissant son poing sous le nez. Écumant de rage, il m'a encore traité de *saligaud* devant toute l'assistance et il a quitté la salle non sans avoir claqué derrière lui la porte vitrée avec une telle violence qu'elle s'est brisée en mille éclats. Dans la salle, tout le monde avait bondi sur ses pieds, et avait suivi des yeux avec stupéfaction la sortie du ministre. Pendant un instant avait régné, comme on dit, un *profond silence*.

Thomas Bernhard
Extrait du *Neveu de Wittgenstein*,
texte français Jean-Claude Hémery,
in *Récits*, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2007, p. 759

ENTRETIEN AVEC CLAUDE PORCELL

Jean-Marie Winkler : Vous traduisez actuellement Günther Grass, prix Nobel. Vous avez l'expérience du lecteur, l'expérience du traducteur et une grande connaissance de l'oeuvre de Thomas Bernhard : pouvez-vous nous parler de votre premier contact ?

Claude Porcell : Je m'en souviens très bien. C'était, je crois, à la fin des années 70 ou au début des années 80. Le traducteur du théâtre de Thomas Bernhard, à l'époque, c'était Michel-François Demet. On connaissait peu de choses de Bernhard : *Gel* pour la prose et il y avait eu *L'Ignorant et le Fou*. Je pense que c'est la première pièce qui a été montée en France. Il se trouve que Michel-François Demet avait beaucoup de travail, il m'a alors proposé de prendre un peu sa suite et traduire des pièces de Bernhard. C'est donc par le théâtre que j'ai commencé. J'ai d'ailleurs traduit assez peu de prose. Dernièrement, il y a eu *Les Mange-pas-cher* chez Gallimard, mais j'ai essentiellement traduit des pièces de théâtre : une quinzaine ou un peu plus. Le premier contact, ce fut donc *L'Ignorant et le Fou*. Je n'ai pas été immédiatement séduit. C'est très curieux, je pensais à Tchekhov et je pensais à Beckett, et je n'ai pas tout de suite vu l'originalité de l'écriture de Bernhard. Mais cela est venu assez vite. Après, j'ai continué à traduire des pièces avec, je dois le dire, beaucoup de plaisir.

Avez-vous rencontré Thomas Bernhard ?

Non, je n'ai pas cherché à le rencontrer. Il avait une réputation terrible d'auteur solitaire, enfermé dans sa forteresse. Quand on voit la ou les fermes de Thomas Bernhard, ce sont des fermes traditionnelles, tout à fait refermées sur elles-mêmes, comme elles le sont dans ce pays. On lui avait donc fait une réputation de « Fort Chabrol », et il raconte d'ailleurs, parfois, que des dames tombées follement amoureuses de lui sont allées l'importuner ! Moi, je n'ai jamais cherché à aller le voir…
Je me souviens que – ce n'est pas moi qui ai traduit la pièce, mais Michel-François Demet et c'est Henri Ronse qui l'a montée, je crois, au Théâtre de la Bastille – Ronse disait : « Si, si, écoutez ! Tel que je vois le bonhomme, on emporte une caisse de champagne, on va directement chez lui, je suis sûr qu'il nous recevra très bien ! » Mais le projet n'a pas été mis à exécution… Les auteurs, je ne cherche pas à les embêter. Avec Grass, ce n'est pas pareil. C'est quelqu'un de très sociable, bon vivant, qui réunit ses traducteurs à chaque bouquin, dans une atmosphère, dirait-on aujourd'hui, très « conviviale ». Donc, les rapports avec lui sont beaucoup plus faciles. Bernhard, son type de littérature, n'incitait pas à aller le titiller…

L'originalité de son écriture se situe-t-elle au niveau de la mise en scène, des personnages, ou est-ce le langage dramatique lui-même ?

C'est un peu tout, je crois. Pour ce qui est du théâtre, il y a un langage extrêmement particulier et qui n'est pas le même que celui de la prose, contrairement aux apparences. Cela me parait absolument fondamental – puisque j'ai traduit les deux, peu de prose, mais pas mal de théâtre. Pour simplifier : on connaît dans la prose la grande phrase tourbillonnante de Bernhard, la phrase

« hyper allemande », poussée quasi jusqu'à l'absurde, alors que, dans le théâtre, c'est au contraire une langue hachée. Et tous les acteurs, dernièrement encore pour les spectacles de la Colline, viennent m'interroger : « Mais cette ligne… (c'est écrit par ligne, ce ne sont pas des vers, mais des lignes, assez courtes en général), cette ligne, se rapporte-t-elle à ce qui précède ou à ce qui suit ? » Je leur réponds que je n'en sais rien !… Il y a une ambivalence, une ambiguïté totale dans le théâtre, qui n'existe pas dans la prose. La prose, c'est un flot qui coule, un tourbillon, si l'on veut ; tandis que le théâtre, c'est en zigzag permanent où, évidemment, il y a aussi des retours. C'est une langue différente, je veux dire un style différent…

Est-ce que vous verriez en Bernhard un dramaturge novateur, ou, au contraire, y a-t-il une dramaturgie des personnages, de l'action, qui serait très traditionnelle ? Le croyez-vous traditionnel ou en rupture ?

Je le vois en rupture. La preuve, c'est qu'il désarçonne aussi bien les acteurs que les metteurs en scène. Je crois que Bernhard est très difficile à jouer et qu'il y a des tentations de mise en scène complètement différentes : soit trop naturalistes, soit trop abstraites. Alors que, comme pour Beckett, il faut s'en tenir aux indications scéniques. Chez Beckett, s'il y a trois feuilles sur l'arbre de Godot, il n'y en a pas douze, il y en a trois ! C'est pour cette raison que certaines mises en scène de Bernhard ne m'ont pas plu, parce qu'elles ne respectaient pas du tout ce que disait Bernhard. On arrive vite alors à l'absurdité.
Il y a également chez lui un côté – cela paraîtra paradoxal – disons « réaliste », c'est-à-dire pour ce qui relève du détail. Quand, dans *Heldenplatz*, la servante cire les chaussures, elle cire les chaussures ! Quand elle regarde par la fenêtre, elle regarde par la fenêtre, elle ne regarde pas le public ! Or, dans certaines mises en scène, les fenêtres sont fermées, et on ne comprend pas très bien, alors, dans le dialogue, si dialogue il y a, pourquoi ? On comprend qu'elle regarde par la fenêtre, alors que l'actrice, elle, ne regarde pas par la fenêtre…
Mais pour répondre à votre question, je crois, oui, que c'est un théâtre novateur. Comme je vous l'ai dit, je me référais au début à des modèles existants : Beckett pour la sécheresse, la brièveté, etc., et Tchekhov – Bernhard connaissait bien Tchekhov, il a tenté de refaire *Les Trois Soeurs* – pour toute une atmosphère qu'on trouve, par exemple, dans *La Société de chasse*. Je crois que son style est unique, et s'il a été par la suite très imité, ce n'est en tout pas resté dans les annales…

Est-ce que vous pensez qu'on peut jouer Bernhard hors d'Autriche ?

Oui et ça marche d'ailleurs très bien ! Certaines pièces posent problème : *Heldenplatz*, par exemple. Elle n'était pas prévue pour ça, d'ailleurs elle ne devait pas être joué en dehors de l'Autriche. Je crois qu'il n'y a que deux pays étrangers qui l'ont présentée. La première fois, c'était à la Colline, dans une excellente mise en scène de Jorge Lavelli. Tout est parti d'un malentendu. Je crois que Bernhard était déjà très malade, mourant, et que probablement son frère, administrativement, a accepté que la pièce soit jouée, alors que Bernhard n'aurait pas aimé qu'elle le soit. C'est

vrai qu'elle est difficile parce qu'elle est très paradoxale. Il est un peu facile, pour nous, Français, de taper sur les Autrichiens en tant que nazis. Il y a eu une polémique lors de la mise en scène à la Comédie-Française. Et je suis de ceux qui pensent qu'il serait intéressant d'avoir, aujourd'hui, une pièce, écrite par un auteur français, sur l'antisémitisme ou le racisme en France. Ce serait moins facile que de taper sur les Autrichiens. Cela dit, la pièce n'en est pas moins intéressante.

Au cours de sa carrière, Bernhard est devenu, je crois, de plus en plus politique. Les premières pièces ne le sont pas tellement, ce sont des thèmes beaucoup plus généraux ; il s'agit de *La Force de l'habitude*, *L'Ignorant et le Fou*, *La Société de chasse*, etc. À partir de *Avant la retraite*, il s'attaque aux résurgences ou au reliquat, la subsistance ou la persistance du nazisme. Et l'actualité a montré qu'il n'avait pas tout à fait tort. Au début, il paraissait provocateur et très exagéré. Mais il s'est quand même passé des choses en Autriche, entre autres, et pas seulement. Il est effectivement devenu de plus en plus politique. Mais toutes ses pièces, y compris celle-là, peuvent très bien être jouées. On a joué *Avant la retraite* en France, avec beaucoup de succès. Il y a eu notamment Michel Bouquet, admirable comme d'habitude. J'aimerais beaucoup qu'il joue *La Force de l'habitude*, la première pièce que j'ai traduite. J'avoue que j'ai gardé une prédilection pour celle-là, je la trouve magnifique. On ne trouve pas beaucoup d'acteurs capables de jouer le personnage de Caribaldi, et je crois que j'essayerai de dire à Michel Bouquet qu'il devrait la jouer. Mais il y a d'autres pièces qui n'ont jamais été jouées en France : *Les Célèbres*, par exemple, qui se moque du festival de Salzbourg, mais qui pourrait se passer n'importe où. Seulement c'est une pièce qui exige de nombreux moyens matériels, il y a des marionnettes et un nombre considérable de personnages. C'est vrai qu'il n'est pas facile de monter Bernhard. Les metteurs en scène choisissent généralement des pièces qui exigent le moins possible de personnel, étant entendu qu'il y a déjà des personnages qui n'ont qu'une seule ou deux répliques à dire !...

Vous faites allusion à *La Force de l'habitude*. Est-ce que vous voyez chez Bernhard, en particulier dans les pièces de théâtre, un aspect grotesque ?

Oui, évidemment ! Mais cela dépend des moments. Par exemple, je le vois peu dans *Heldenplatz*, même si, comme d'habitude, on mange, on fait la fête, on s'enivre... Mais dans *La Force de l'habitude*, par exemple, il y a Caribaldi, le chef de la troupe de cirque, qui veut absolument faire jouer à sa troupe le quintette *La Truite*, et qui prend sa jambe de bois pour la contrebasse sur laquelle il passe avec son archet ! Là c'est évidemment grotesque. Dans *Une fête pour Boris* aussi, il y a beaucoup de grotesque. Je crois que c'est un théâtre qui, au départ, se voulait comique, j'allais dire « grotesque » – à la fois tragique et comique, donc grotesque –, mais l'évolution vers le politique a sans doute fait que le comique a pu moins exister. On rigole beaucoup moins d'un juge nazi ou de juifs qui se jettent par la fenêtre et entendent encore les clameurs de la Place des héros en 1938. C'est beaucoup moins drôle qu'une troupe de cirque qui joue le quintette *La Truite*, ou qu'un asile, pas tout à fait de fous, mais d'invalides et de vieillards, qui

sont tous en fauteuils roulants ! Ce n'est pas drôle non plus, si on veut, mais il y a là un motif traditionnel de l'autodérision. Après, on trouve, je crois, de moins en moins de dérision dans le théâtre de Bernhard.

Ses personnages vous apparaissent-ils comme des modèles, des idéaux de recherche artistique, intellectuelle ?

Non, je ne le crois pas. Il le dit, d'ailleurs, dans certaines interviews. Les modèles de recherche, plus exactement, ce sont, à mon avis, des caricatures. Et il dit, je ne sais plus dans quelle interview, que l'homme est une marionnette. On voit très bien l'armature en métal. Je crois que ses personnages sont effectivement des marionnettes. Ce ne sont pas des êtres de chair et de sang, ce n'est pas un théâtre psychologique, pas du tout ! Il a poussé, comme dans ses romans, le personnage et le type jusqu'à la caricature. Par exemple, dans celui que j'ai traduit récemment, *Les Mange-pas-cher*, et c'est presque toujours la même chose dans les romans de Bernhard, il s'agit d'un type qui veut faire une œuvre de chercheur absolument impossible, qui y sacrifie tout et se coupe complètement, prétend-il, de la société. Or, bien entendu, au moment où il commence à le faire, il meurt ! On trouve là aussi un aspect grotesque, c'est-à-dire qu'il n'y croit pas lui-même. Il y a évidemment la mort : son obsession depuis le début, depuis sa maladie. On se moquait de lui, on lui disait : « Écoutez, si vous pensez que la mort est si importante, pourquoi ne vous suicidez-vous pas ? » Et il répondait que ce n'était pas la peine, car il n'allait pas tarder à mourir… On ne le croyait pas, et pourtant il est mort à 57 ou 58 ans, pas très vieux. Il ne l'a pas fait exprès, je crois…

À propos du langage et de la possibilité de traduire : peut-on traduire Thomas Bernhard ?

Oui, il est important de dire qu'on ne peut jamais rien traduire, et je vais me faire assassiner par mes collègues traducteurs ! Mais je pense aussi que c'est une activité indispensable et nécessaire. Il m'arrive de dire que c'est un mal nécessaire, et j'exagère sans doute un peu… C'est l'histoire de la Tour de Babel : il y a diverses langues, il faut évidemment traduire. Bien entendu, on ne va pas faire de statistiques, mais il est évident, notamment dans le cas de Bernhard, que certaines choses ne passent pas. Je me souviens d'un article, je ne sais plus à propos de laquelle de mes traductions, qui disait que ce n'était plus la « *Sprachmusik* » qu'il y avait en allemand, c'est-à-dire la musique langagière, linguistique, si l'on veut. Mais chez tous les écrivains, il y a un côté musical. Grass insiste beaucoup sur le rythme et la sonorité, quand on discute avec lui de la traduction. Je suis de ceux qui pensent qu'un texte littéraire, ce n'est comme pas un mode d'emploi de réfrigérateur. C'est fait avec des mots, c'est de la musique, certes avec des concepts ! Chez Bernhard, le problème, c'est qu'il y a la musique et il y a les concepts. Et surtout, il y a la récurrence. C'est abominable pour un traducteur en français. Un des exemples que je cite souvent, c'est ce mot, imprononçable pour un Français : « *Rücksichtslosigkeit* ». Il peut avoir un sens positif ou négatif. Si c'est d'un artiste qu'on parle, on dira qu'il est « intransigeant », qu'il est d'une rigueur, d'une intransigeance extraordinaire avec son boulot. Mais si c'est un chef de troupe de cirque qui maltraite ses collaborateurs, c'est alors de la brutalité qu'il s'agit, il sera « impitoyable ». Je repense à *La Force de l'habitude.*

Au début, il m'est arrivé de traduire, aveu de faiblesse, par deux mots différents que, selon les endroits, j'accouplais de manière qu'on réentende la première occurrence. Mais, en même temps, dans le nouveau contexte, on ne pouvait pas le traduire de la même façon. C'est un gros problème, et c'est vrai aussi de la prose.
Au théâtre, évidemment, la sonorité est encore plus importante parce qu'un acteur aura à le dire. Parfois des acteurs disent qu'ils ne peuvent pas mettre un mot « en bouche », et c'est une expression que je n'aime pas beaucoup. Et puis, ils s'aperçoivent souvent, après les répétitions, qu'il vaut mieux finalement revenir à la traduction originelle, parce qu'elle n'était pas tout à fait hasardeuse… Les deux problèmes que pose la traduction du théâtre, c'est d'abord l'aspect du « zigzag », et l'ambivalence qu'il faut respecter, puisqu'elle est dans le texte et qu'on ne peut pas clarifier le texte, l'expliciter. De plus, pour Bernhard, comme pour Grass, qui le fait parfois, quand on demande à l'auteur ce qu'il a voulu dire, il répond : « Écoute, je n'en sais plus rien ! » Il y a donc cette ambivalence en zigzag, et puis la récurrence. Les deux phénomènes font un mélange explosif, effectivement très difficile à traduire. En réponse à la question de tout à l'heure : on n'est jamais satisfait du résultat, on n'est jamais satisfait d'une traduction…

Encore deux obstacles supplémentaires, pour compliquer l'affaire, le premier, les noms de lieux par exemple, le second, les mots composés…
Exact.

À propos des noms de lieux, par exemple : êtes-vous pour « Heldenplatz » ou pour « Place des Héros » ?
La première fois, j'avais traduit « Place des Héros », parce qu'il me semblait intéressant que cette place s'appelle comme ça. « *Heldenplatz* » ne dira rien à un Français moyen qui ne connaît pas l'allemand ou qui n'est pas allé à Vienne. Il comprendra vaguement que c'est une place, parce qu'il y a le mot « *Platz* », mais c'est tout. On lui expliquera que c'est là qu'Hitler, etc. Mais l'idée que c'est une place dédiée aux héros de l'Autriche et que c'est là qu'Hitler est venu et que l'Autriche et les Autrichiens se comportent, comme n'importe quel autre peuple du reste, d'une manière parfaitement « héroïque », me semblait intéressante à mettre en relief. D'autres ont pensé ensuite, metteurs en scène ou éditeur, que ce titre sonnait moins bien…
Heldenplatz est un cas particulier. Il se trouve que c'est là, historiquement, que les faits se sont passés, et ce n'est pas pour rien que Bernhard a choisi cette place et le nom qu'elle porte. Après, il y a des noms de lieux grotesques, et sans doute même pour un Autrichien. Par exemple, dans *Le Faiseur de théâtre*, il me semble, il est sans arrêt question de « *Gaspoltshofen* ». Même pour un Autrichien, cela veut dire : « Trifouillis-les-chaussettes ». Il y a des mots de ce type, ou encore des noms de lieux qui désignent des trous perdus, pas forcément à cause de la sonorité : « Flensburg »,

par exemple, dans *Minetti*, qui se situe tout à fait au Nord, et une localité de Bavière, dont j'ai oublié le nom, qui est à l'autre bout de l'Allemagne mais qui porte un nom bien bavarois, charnu comme « *Gaspoltshofen* ». Et d'autres mots encore qui sont des interjections et qu'il faut bien entendu garder tellement ils sont intraduisibles. Évidemment les acteurs ont parfois du mal, parce qu'ils ne sont pas facilement prononçable pour un gosier français.

Et les noms composés de concepts philosophico-funambulesques ?

Je n'ai guère de solutions. On fait ce qu'on peut… Il n'y a pas de mots composés en français, ou très peu. Dans *La Force de l'habitude*, je crois, il y a du Novalis, des citations canulées, arrangées, etc. C'est un très gros problème… On opte pour le moindre mal, encore une fois, on fait ce qu'on peut…

Est-ce que vous reconnaissez Thomas Bernhard dans l'image générale qu'on en a ? C'est-à-dire un auteur qui a une haine de l'Autriche, un auteur qui déteste tout ?...

D'un côté, oui, et de l'autre, bien entendu, il en joue. C'était sa marque de fabrique. Je pense qu'il avait effectivement une rancœur contre l'Autriche, c'est vrai, jusqu'à son testament, que je trouvais injustifié, parce qu'interdire aux jeunes Autrichiens d'aller voir des pièces de Bernhard, cela ne me paraissait finalement pas très judicieux. Mais il l'a fait, par testament. Je ne sais pas si on peut parler de « haine », je parlerais plutôt de « rancœur ». Par son autobiographie, tout ce qu'on sait de sa biographie, il a eu une enfance difficile, et il y a eu le nazisme, un certain nombre de choses. Est-ce qu'il déteste tout ? Peut-être pas… Par exemple vis-à-vis de la France, il a beaucoup plus d'aménité, il y a chez lui beaucoup de citations d'auteurs français : Voltaire, Montaigne, etc. Je crois qu'il en a été nourri. Ou encore son goût pour le Portugal et l'Espagne, où il allait souvent… Mais il tape sur l'Europe centrale : l'Autriche et l'Allemagne d'abord. Alors, évidemment, nul n'est prophète en son pays. Et puis, il a subi quelques avanies lors de ses premiers prix et succès notamment : un ministre, qui ne le reconnaît même pas, ou dit de lui qu'il est hollandais, seulement parce qu'il est né en Hollande… Il en était vexé, et on le comprend. C'est un imprécateur, on ne peut pas dire le contraire, mais, en même temps, je pense qu'il y met de l'humour et de la distance. On l'a vu, on l'a dit : il en joue, c'est tout un jeu, le « faiseur de théâtre »…

Dans tous les sens du terme…

Voilà, faire du théâtre : c'est faire du cinéma, c'est « faire son cinéma ». Là, il faudrait dire : le type qui fait son cinéma, un faiseur de théâtre qui fait son cinéma. Personnellement, je le trouve très sympathique. À force de travailler dessus, on finirait par s'identifier : non pas que je me prenne pour Bernhard, mais on s'y retrouve chez soi, alors que je ne pense pas avoir du tout le même caractère. Mais on y retrouve quelque chose et, en même temps, on rigole. Moi je crois que c'est drôle, Bernhard. Encore une fois, dans *Heldenplatz*, je ne crois pas qu'on puisse voir du grotesque, ni dans *Avant la retraite*, ou alors un comique très grinçant. Mais en général, oui, comme dans *Au but* ou dans *Le Président*.

Pourtant, le Président est un abominable dictateur, mais c'est quand même grotesque. La chose qui me paraît importante, c'est que je ne vois pas de hiérarchie, ou de différence de nature, dans les personnages de Bernhard. Entre l'artiste par exemple, qui devrait être un idéal, et, par exemple, un dictateur, comme le Président, au fond le langage est le même. Et c'est cela qui est inquiétant. Leur langage est le même, leur style est le même ; d'ailleurs, il parle de « l'art politique ». Je crois qu'il y a une espèce de continuum chez Bernhard.

Il n'y a pas de dialectique, pas d'alternative, parce que l'alternative au Président ce serait l'anarchie ?...

Non, je ne crois pas qu'il y ait d'alternative. Au fond, dans les romans, par exemple dans *Auslöschung* [*Extinction*], quelle est l'alternative ? C'est l'extinction d'une part, et puis c'est l'explosion : c'est foutre le bordel, tout donner à la communauté juive ou tout faire exploser. Il y a un côté, disons, un peu « situationniste »... Est-ce qu'il y croit lui-même ? Je n'en sais rien, mais c'est un empêcheur de tourner en rond, ou de danser en rond. Il l'a toujours dit, et je pense que c'est vrai, Bernhard, c'est l'épine dans le pied, et c'est très salutaire !...

Précisément, et ce sera une façon de conclure, sachant qu'on ne peut jamais conclure sur Bernhard. Depuis sa mort, sans vouloir parler de récupération, n'avez-vous pas l'impression que Thomas Bernhard serait devenu un classique, qu'on l'aurait un peu désamorcé ? Et si oui, où voyez-vous encore les possibilités de Bernhard, a-t-il encore des choses à nous dire ?

Il est certainement devenu un classique, mais les classiques ont des choses à nous dire ! Molière a continué à nous dire des choses. J'ai vu *L'Avare*, récemment, et la pièce parle encore. Il y avait beaucoup de jeunes dans la salle et je vous jure que ça marche ! Ce n'est pas parce qu'on est un classique qu'on n'a plus rien à dire...

Je ne crois pas qu'on l'ait tellement affadi. Je vois peu de représentations en Autriche ou en Allemagne, je vois ce qui se fait en France et on n'affadit pas. Le texte garde sa force, les grands textes, les classiques, justement, ils gardent leur force. On peut tout faire : Shakespeare a été mis à toutes les sauces ! Molière et Corneille aussi et ça résiste ! Oui, je pense qu'il est devenu un classique, comme il était normal, mais je ne pense pas qu'il ait été récupéré ; il continue à faire du bruit... Il y a eu un creux après sa mort, parce qu'il avait été beaucoup joué, beaucoup lu et beaucoup publié peu de temps avant, mais avec retard par rapport à l'Autriche et l'Allemagne. Et puis, il y a eu une lassitude, on lisait même dans les journaux que Bernhard, maintenant, on en avait assez... Effectivement, il y a eu une petite dizaine d'années de creux. Mais je vois bien que, depuis deux ou trois ans, les jeunes metteurs en scène, les jeunes acteurs, recommencent non seulement à s'intéresser, mais à se passionner pour Bernhard. Est-ce aussi le cas pour le public ? Je ne sais pas, mais apparemment les spectacles ont du succès...

propos recueillis par **Jean-Marie Winkler**
entretien enregistré à Paris, février 2007

THOMAS BERNHARD (1931-1989)

Biographie

Poète, romancier et auteur dramatique autrichien, reconnu dès les années soixante comme l'écrivain de langue allemande le plus original, le plus important, mais aussi le plus cinglant de sa génération.

Une jeunesse marquée par la maladie

Né à Heerlen (Limbourg, Pays-Bas), Thomas Bernhard passe son enfance chez ses grands-parents, à Vienne, tandis que sa mère est restée à travailler au pays. Son grand-père, Johannes Freumbichler, écrivain régionaliste, a sur lui une influence décisive. En 1940, son père, qu'il ne connaît pas, se suicide.

En 1942, sa mère l'envoie dans un « foyer d'éducation » national-socialiste, mais, deux ans plus tard, sur l'initiative de son grand-père et malgré l'extrême indigence de sa famille, il reçoit des cours de violon, de dessin et de peinture à Salzbourg. À l'âge de seize ans, il commence un apprentissage chez un épicier tout en poursuivant ses cours. Atteint de tuberculose, il entre à l'hôpital quelques jours après son grand-père, qui y meurt le 11 février 1949. Thomas Bernhard doit faire plusieurs séjours au sanatorium de Grafenhof, et c'est cette immobilisation forcée qui l'incite à lire et à écrire. Il y fait aussi la connaissance d'Hedwig Stavianicek, de trente-cinq ans son aînée, qui est sa compagne jusqu'en 1984, date de sa mort.

À partir de 1952, Thomas Bernhard devient journaliste au *Demokratisches Volksblatt* de Salzbourg, où il tient la chronique judiciaire. Parallèlement, et jusqu'en 1957, il suit des cours de mise en scène et d'art dramatique au Mozarteum et publie ses premiers recueils de poésie dans diverses revues. En 1963, *Gel,* son premier roman, est salué par la critique. Suivent en 1964 *Amras*, un livre que Thomas Bernhard chérit particulièrement dans l'ensemble de sa production – puis *Perturbation,* en 1967. Dès lors et jusqu'à la fin de sa vie, il publie chaque année plusieurs ouvrages.

Des rapports difficiles avec l'Autriche

Son discours de remerciements pour le Petit Prix national de littérature en 1968 est à inscrire au nombre des multiples scandales qui jalonnent les œuvres et les apparitions publiques de Thomas Bernhard. Ce dernier reçoit cependant, deux ans plus tard, le prix Büchner, le plus prestigieux des prix allemands, pour *la Plâtrière* (1970), sans cesser pour autant d'éreinter férocement les institutions autrichiennes. Controversé mais combatif, Thomas Bernhard se joue des provocations : « *Mon existence tout entière ne répond qu'à la seule volonté de déranger et d'irriter.* » En 1972, il se défait officiellement de tout lien d'appartenance au catholicisme et, en 1979, il démissionne de l'Académie allemande de langue et de littérature. Son dégoût pour la société autrichienne est tel qu'il en vient à interdire la vente de ses livres en Autriche.

Fascination répulsion pour le théâtre

Bernhard affiche son horreur pour le théâtre, ce qui – paradoxalement et dans la dynamique de cette négation – ne l'empêche pas d'écrire une quinzaine de pièces, sur le mode de la fascination et du défi. Il confie à Claus Peymann la mise en scène d'*Une fête pour Boris* (1970), puis de *L'Ignorant et le Fou* (1972) et, par la suite, de presque toutes ses pièces, de *Minetti* (1976) au *Faiseur de théâtre* (1985). Le théâtre de Thomas Bernhard s'étend à différents registres : celui de la politique (*la Société de chasse,* 1974 ; *Le Président,* 1975 ; *Les Célèbres,* 1976 ; *Avant la retraite,* 1979), celui du théâtre lui-même (*Au but,* 1981 ; *Le Faiseur de théâtre* ; *Les apparences sont trompeuses,* 1983 ; *Simplement compliqué,* 1986 ; *Minetti).* Deux figures de philosophes y apparaissent, notamment dans *Emmanuel Kant* et dans *Déjeuner chez Wittgenstein* (1984). Quant à sa dernière pièce, *Heldenplatz* (littéralement, « la Place des héros », 1988), elle fera à nouveau scandale.

L'obsession de la mort

En vérité, sa maladie pulmonaire et ses problèmes cardiaques ne lui laissent plus que « le temps le plus bref » : son écriture participe de cette urgence. Thomas Bernhard fait de la littérature son ultime moyen de survie. Comme en marge de la folie, il s'y montre hanté par l'absurdité fondamentale de la vie. Ses livres sont pour lui l'occasion à la fois de disserter en profondeur et d'énoncer les plus anodines banalités, tant sur les prix littéraires que sur les cafés viennois, sur la campagne autrichienne ou sur la maladie, au cours de soliloques hallucinés et itératifs. Les œuvres de Thomas Bernhard ont un indéniable caractère autobiographique. Dans plusieurs récits, on retrouve ainsi la personnalité de son grand-père, comme dans *L'Origine* (1975), *La Cave* (1976), ou encore dans *Un enfant* (1982), qui sont autant de témoignages d'amour, de respect et de reconnaissance intellectuelle. Dans *Le Neveu de Wittgenstein* (1982), il fait part de son admiration pour ce philosophe dont il souligne l'originalité et la vérité pathétique. Nombre des textes de Thomas Bernhard se caractérisent par un goût manifeste pour le dénigrement et la noirceur. L'obsession de la mort ne l'abandonne jamais, ni celle du suicide : elles l'accompagnent tout au long de ses œuvres, selon des modulations et des registres variés. Elles sont présentes dans *Le Naufragé* (1983), bâti sur son amitié avec Glenn Gould et prenant aussi pour modèle l'écriture contrapunctique des *Variations Goldberg* de Bach, comme dans *Maîtres anciens* (1985), un texte de réflexions sur l'art, sans doute le plus abouti, né de la contemplation de *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret. Mais, au cœur des ténèbres, le rire parfois éclate : dans le désastre même, Thomas Bernhard trouve encore matière à jubilation.

Thomas Bernhard est mort le 12 février 1989 dans sa maison de Gmunden, quelques heures après le quarantième anniversaire de la mort de son grand-père.

Bibliographie

Né le 10 février 1931 à Heerlen aux Pays-Bas, mort le 12 février 1989 à Gmunden en Haute-Autriche.

Théâtre à L'Arche Éditeur, Paris

Recueils

Les Célèbres (1976) / *Élisabeth II. Pas comédie* (1987), texte français Claude Porcell, 1999.

Dramuscules (1978-1990, réunis en 1988) : *Un mort* (1988) / *Le Mois de Marie* (1988) / *Match* (1988) / *Acquittement* (1988) / *Glaces* (1988) / *Le Déjeuner allemand* (1988) / *Tout ou rien* (1988) / *Claus Peymann quitte Bochum et va à Vienne comme directeur du Burgtheater* (1990) / *Claus Peymann s'achète un pantalon et va déjeuner avec moi* (1990), texte français C. Porcell, 1991.

Éditions séparées

Une fête pour Boris (1970), texte français C. Porcell, 1996.

L'Ignorant et le Fou (1972), texte français Michel-François Demet, 1984.

La Force de l'habitude (1974), texte français C. Porcell, 1983.

La Société de chasse (1974), texte français C. Porcell, 1988.

Le Président (1975), texte français C. Porcell, 1992.

Minetti. Portrait de l'artiste en vieil homme (1977), texte français et postface C. Porcell, 1983.

Emmanuel Kant (1978), texte français M.-F. Demet et C. Porcell, 1989.

Avant la retraite. Comédie de l'âme allemande (1979), texte français C. Porcell, 1987 (2007).

Le Réformateur (1979), texte français Michel Nebenzahl, 1988.

Au but (1981), texte français C. Porcell, 1987.

Maître (1981), texte français C. Porcell, 1994.

Les apparences sont trompeuses (1983), texte français Édith Darnaud, 1985.

Déjeuner chez Wittgenstein (1984), texte français M. Nebenzahl, 1990.

Le Faiseur de théâtre (1984), texte français E. Darnaud, 1986.

Simplement compliqué (1986), texte français M. Nebenzahl, 1988.

Place des héros (1988), texte français C. Porcell, 1991.

Romans et récits aux Éditions Gallimard, Paris

Recueils

Amras et autres récits (1964-1971) : *Amras* (1964) / *Le Crime d'un fils de commerçant d'Innsbruck* (1967) / *Le Charpentier* (1967) / *Jauregg* (1967) / *Deux éducateurs* (1967) / *La Casquette* (1967) / *Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ?* (1967) / *L'Attaché à l'ambassade de France* (1967) / *Ungenach* (1968) / *Watten* (1969) / *Midland à Stilfs* (1971) / *La Cape de loden* (1971) / *Dans le massif de l'Ortler* (1971) / *Marcher* (1971), texte français Jean-Claude Hémery et Éliane Kaufholz, coll. « Du monde entier », 1987.

L'Origine. Simple Indication (1975) / *La Cave. Un retrait* (1976) / *Le Souffle. Une décision* (1978) / *Le Froid. Une mise en quarantaine* (1981) / *Un enfant* (1982), récits autobiographiques, texte français Albert Kohn, préface Bernard Lortholary, coll. « Biblos », 1990.

Récits (1971-1982) : *Trois jours / L'Origine / La Cave / Le Souffle / Le Froid / Un enfant / Marcher / Oui / L'Imitateur / Les Mange-pas-cher / Le Neveu de Wittgenstein / Entretien avec André Müller*, texte français J.-C. Hémery, E. Kaufholz, A. Kohn et C. Porcell, préface Jean-Marie Winkler, introduction B. Lortholary, coll. « Quarto », 2007.

Éditions séparées

Gel (1963), texte français Boris Simon et Josée Türk-Meyer, coll. « Du monde entier », 1967.
Perturbation (1967), texte français Guy Fritsch-Estrangin, coll. « Du monde entier », 1971 ; texte français Bernard Kreiss, coll. « L'Imaginaire », n° 207, 1989.
La Plâtrière (1970), texte français Louise Servicen, coll. « Du monde entier », 1974 (rééd. 1989).
Corrections (1975), texte français A. Kohn, coll. « Du monde entier », 1978 ; coll. « L'Imaginaire », n° 512, 2005.
Oui (1978), texte français J.-C. Hémery, coll. « Du monde entier », 1980 ; coll. « Folio », n° 2932, 1997.
L'Imitateur (1978), texte français J.-C. Hémery, coll. « Du monde entier », 1981 ; sous le titre *L'Imitateur (choix) / Der Stimmenimitator (Auswahl)*, coll. « Folio bilingue », n° 66, 1997.
Les Mange-pas-cher (1980), texte français C. Porcell, coll. « Du monde entier », 2005.
Le Neveu de Wittgenstein. Une amitié (1982), texte français J.-C. Hémery, coll. « Du monde entier », 1985 ; coll. « Folio », n° 2323, 1992.
Béton (1982), texte français Gilberte Lambrichs, coll. « Du monde entier », 1985 ; coll. « L'Imaginaire », n° 490, 2004.
Le Naufragé (1983), texte français B. Kreiss, coll. « Du monde entier », 1986 ; coll. « Folio », n° 2445, 1993.
Des arbres à abattre. Une irritation (1984), texte français B. Kreiss, coll. « Du monde entier », 1991 ; coll. « Folio », n° 3028, 1988.
Maîtres anciens. Comédie (1985), texte français G. Lambrichs, coll. « Du monde entier », 1988 ; coll. « Folio », n° 2276, 1991.
Extinction. Un effondrement (1986), texte français G. Lambrichs, coll. « Du monde entier », 1990 ; coll. « Folio », n° 3216, 1999.
Dans les hauteurs. Tentative de sauvetage, non-sens (1989), texte français C. Porcell, coll. « Du monde entier », 1991.

Poésie

Poèmes (*Sur la terre comme en enfer*, 1957 / *In hora mortis*, 1958), texte français Roland Hofer-Bury, Éditions Séguier, Paris, 1987.
« Poème de nouvel an : *Manie de persécution* » (1982), texte français C. Porcell, in Théâtre/Public, n° 50, Gennevilliers, 1983.
Je te salue Virgile, texte français Kza Han et Herbert Holl, Éditions Gallimard, série « Littérature », 1988.

Scénarii

L'Italien (récit et scénario, 1971), texte français C. Porcell, Éditions Arcane 17, Saint-Nazaire, 1987.
Kulterer (1974), texte français C. Porcell, Éditions Arcane 17, 2003.

Entretiens

Je n'insulte vraiment personne (1988), entretiens avec Kurt Hofmann, texte français J.-L. A. Moreau, Éditions de la Table ronde, Paris, 1990.
Entretiens avec Krista Fleischmann (1991), texte français C. Porcell, L'Arche Éditeur, 1993.

Recueils de textes divers

Thomas Bernard. Ténèbres : « Le froid augmente avec la clarté » (Discours pour le Prix de littérature de Brême, 1965) ; « À la recherche de la vérité et de la mort. Deux discours » (Discours pour le prix Wildgans, 1968 ; Discours pour le prix de l'État autrichien, 1968)« L'immortalité est impossible. Paysage d'enfance » (récit, 1968)« N'en finir jamais ni de rien » (Discours pour le prix Büchner, 1970), texte français C. Porcell ; « Entretien avec Thomas Bernhard » (1979), propos recueillis par André Müller, texte français C. Porcell / « Trois jours » (auto-interview, 1970), texte français Jean de Meur, C. Porcell éd., Éditions Maurice Nadeau, Paris, 1986.
L'Envers du miroir, n° 1, « Cahier Thomas Bernhard » : « Rencontre avec Thomas Bernhard » (entretien, 1986), propos recueillis par Werner Wögerbauer ; « Victor Halbnarr. Un conte d'hiver » (récit, 1966) ; « À la lisière des arbres » (récit, 1969), texte français E. Kaufholz / « Lettre au Dr Spiel sur Ludwig Wittgenstein » (1971), « Deuil » (poèmes extraits d'*Ave Virgil*, 1981), texte français K. Han et H. Holl / « La Casquette » (récit, 1966) « Goethe se meurt » (récit, 1982), texte français E. Kaufholz, Hervé Lenormand et W. Wögerbauer éd., Éditions Arcane 17, 1987.
Événements (1965-1988) : « Événements » (récits, 1969) ; « Un jeune écrivain » (récit, 1965), texte français Jeanne Étoré et B. Lortholary / « Montaigne » (récit, 1982), texte français C. Porcell / « Monologues à Majorque » (entretien, 1981), texte français Dominique Petit / « Le Mois de Marie » (théâtre, 1988) « Claus Peymann et Hermann Beil sur la Sulzwiese » (théâtre, 1987) « Mon heureuse Autriche » (article, 1988), texte français C. Porcell, L'Arche Éditeur, 1988.
Thomas Bernhard : « Poèmes » (1957-1963), texte français Suzanne Hommel, avec la collaboration de Joseph Attié et Jean-Michel Maulpoix / « Thomas Bernhard à la rédaction du Watzmann » (lettre, 1984), texte français Olivier Mannoni / « Les Roses du désert » (argument de ballet, 1958), texte français Olivia Stephan, Pierre Chabert et Barbara Hutt éd., Éditions Minerve, Paris, 2002.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

André Engel

Né en France, André Engel a étudié puis enseigné la philosophie jusqu'en 1969. Il fait ses débuts de metteur en scène en 1972 dans le cadre du Théâtre de l'Espérance, associé à Jean-Pierre Vincent, avant de développer ses activités au sein du Théâtre National de Strasbourg. À partir de 1982, il mène une carrière de metteur en scène indépendant. Son répertoire ne se limite pas aux textes théâtraux. Il croise les écrits classiques et contemporains et s'attache à parcourir des sentiers inexplorés. Il déplace le terrain du spectacle hors des théâtres dans des lieux insolites : hangar, haras, hôtel, mine de fer – par exemple *Dell'inferno*, spectacle donné tout d'abord dans une usine désaffectée de la Plaine Saint-Denis en collaboration avec le Théâtre Gérard Philipe en 1982. Il fonde en 1988 le Centre Bilatéral de Création Théâtrale et Cinématographique, financé par le ministère de la Culture et de la Communication, qui lui permet de coproduire la plupart de ses spectacles. Il met en scène entre autres *Lulu*, d'après Wedekind (Bataclan, Théâtre des Amandiers, 1983), *Venise sauvée*, d'après Hugo von Hofmannsthal (Maison de la Culture du Havre, Festival d'Avignon, Maison de la Culture de Bobigny, 1986), *La Nuit des chasseurs*, d'après *Woyzeck* de Büchner (Théâtre National de la Colline, 1988), *Le Livre de Job*, d'après la Bible (Théâtre National de Chaillot, 1989), *Le Réformateur du monde* de Thomas Bernhard (Centre Bilatéral de création, Maison de la Culture de Bobigny, 1990-1991), *Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth (Maison de la Culture de Bobigny, 1992, spectacle nominé aux Molières 1993 pour la meilleure mise en scène, année où il reçoit également le prix Dominique), *Le Baladin du monde occidental* de Synge (Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995), *Léonce et Léna* de Georg Büchner (spectacle créé à la rentrée 2001 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe qui valut à Éric Elmosnino, dans le rôle de Valério, le Molière de la révélation théâtrale). À Vidy en janvier 1997, il monte *La Force de l'habitude* de Thomas Bernhard. Plus récemment *Papa doit manger* de Marie Ndiaye, créé à la Comédie-Française en 2003. Enfin, toujours à l'Odéon, *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth (2003, reprise en 2004 : prix du meilleur spectacle décerné par le Syndicat de la critique dramatique). L'aventure du Centre dramatique national des Alpes s'achève pour Engel le 30 juin 2004. Georges Lavaudant lui propose alors de rejoindre l'Odéon-Théâtre de l'Europe en qualité d'artiste associé. C'est à ce titre qu'Engel crée *Le Roi Lear* avec Michel Piccoli aux Ateliers Berthier en janvier 2006, spectacle présenté en tournée en France et repris à Paris en 2007. En janvier 2008, toujours dans le cadre de sa collaboration avec l'Odéon, André Engel met en scène *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich von Kleist, un spectacle distingué aux Molières 2008 (Molière des Compagnies « Le Vengeur Masqué »).

Il poursuit par ailleurs sa carrière de metteur en scène d'opéra, dont les jalons les plus récents comptent *Don Giovanni* (Opéra de Lausanne, 1996, reprise au Théâtre des Champs-Élysées en 2006), *Siegfried* (Scala de Milan, 1997), *Der Freischütz* (Opéra du

Rhin, 1999), *The Rake's Progress* (Opéra de Lausanne, 1999 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2001), *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček (Opéra de Lyon, 2000 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2002), *K*, d'après Le Procès de Franz Kafka, de Philippe Manoury (Opéra National de Paris, reprise en avril/mai 2003). Reprise en 2008 à l'Opéra de Paris de *Cardillac* de Paul Hindemith, créé en 2005, et *Louise* de Gustave Charpentier, créé en mars 2007.

Évelyne Didi

Elle participe à la création du Théâtre Éclaté à Annecy avec Alain Françon, Christiane Cohendy et André Marcon. De 1976 à 1983, elle est comédienne permanente de la troupe du T.N.S. et travaille avec Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch, André Engel.

Elle joue sous la direction de nombreux metteurs en scène : Bernard Sobel, Klaus Michaël Grüber, Bob Wilson, Jean Jourdheuil, Jean-François Peyret, Ann Bogart, Jean-Louis Martinelli, Moshe Lelser, Matthias Langhoff, et participe au montage de *Va-t'en chercher le bonheur… et ne reviens pas les mains vides* par Sentimental Bourreau. On peut la voir dans *Médéa Matérial* de Heiner Müller/Pascal Dusapin dans la mise en scène d'André Wilms ; dans *Léonce et Léna* de Georg Büchner et dans *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth mis en scène par André Engel. Au Théâtre National de la Colline elle est dirigée par André Wilms dans *Pulsion* de Franz Xaver Kroetz et *Histoires de famille* de Biljana Srbljanović ; Alain Françon dans *Visage de feu* de Marius von Mayenburg et *Ivanov* d'Anton Tchekhov ; Barbara Nicolier dans *Essaim* de Toni Negri. En 2005, elle joue sous la direction de Matthias Langhoff dans *Doña Rosita la célibataire* de Federico Garcia Lorca ; de Jean Liermier dans *Le Médecin malgré lui* de Molière en 2006 ; tout dernièrement avec Bruno Geslin dans *Kiss me quick*, adaptation Ishem Bailey et avec André Engel dans *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich von Kleist.

Au cinéma elle tourne avec Claude Chabrol, Philippe Garrel, Aki Kaurismaki.

Gilles Kneusé

En 1988, il est interne des hôpitaux de Paris. Deux ans plus tard, il entre dans la classe supérieure des conservatoires de Paris où il a pour professeurs Jean-Laurent Cochet et Françoise Kanel. Son premier spectacle : Les *Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, mis en scène par Robert Kimich au Théâtre de Meudon. En 1994, il passe son doctorat en médecine (spécialité : chirurgie). Depuis, Gilles Kneusé est comédien. Un peu au cinéma (*Une époque formidable*, de Gérad Jugnot, 1992), mais surtout au théâtre, sous la direction de Gérard Desarthe *Lorenzino* d'après Musset, et *Électre* de Giraudoux ; d'André Engel qui fait appel à lui dès 1998 pour son *Woyzeck*, de Büchner, puis pour *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth et *Le Roi Lear* de William Shakespeare ; d'Anne Alvaro *L'Île des esclaves* de Marivaux, 1998 ; d'Adel Hakim ou de Jérôme Kircher *Je sais qu'il existe aussi des amours réciproques* d'après Romain Gary, 2005. Gilles Kneusé a mis lui-même en scène une demi-douzaine de spectacles, dont *L'Épreuve* de Marivaux en 2001-2002 et *Coco perdu* d'après Louis Guilloux en 2004.

Arnaud Lechien

Il commence sa formation d'acteur au Cours Florent et au Cours Simon, puis avec Stuart Seide au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Au théâtre, il joue dans une dizaine de pièces mises en scène par Jean-Christophe Dhondt, Jean-Pierre Savinaud, Jean Simon, Karine Vauthier, Mathieu Mevel, Christine Hopper, Jérôme Kircher (dont il a également été l'assistant aux Bouffes du Nord pour *L'Époustouflante performance de madame Berthe Trépat, médaille d'or*) ou André Engel qui le dirige dans sa mise en scène du *Roi Lear*. À la télévision, il tourne sous la direction de Marion Handwerker, Gérard Vergez, Stéphane Kappès, Nicolas Picard, Miguel Courtois ou Williams Crépin.

Julie-Marie Parmentier

Après avoir suivi des cours de théâtre dès l'âge de neuf ans et passé un baccalauréat option théâtre, elle commence sa carrière de comédienne en 1993. Noémie Lvovsky l'engage en 1997 pour être une des quatre adolescentes de son téléfilm *Petites*, sorti en salle sous le titre *La Vie ne me fait pas peur* (prix Jean Vigo). En parallèle, elle tourne dans plusieurs téléfilms. En 2000, elle est la fille prostituée et toxicomane d'Ariane Ascaride dans *La ville est tranquille* de Robert Guédiguian et joue deux ans plus tard dans *Marie-Jo et ses deux amours*. Entre-temps, on peut la voir au côté de Sylvie Testud dans *Les Blessures assassines* (2000) de Jean-Pierre Denis. *Le Ventre de Juliette* (2002) de Martin Provost la ramène une nouvelle fois à Marseille : la comédienne y tient le rôle principal. En 2002, elle tourne également *Folle embellie* de Dominique Cabréra au côté de Jean-Pierre Léaud. Après *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth, André Engel fait à nouveau appel à elle pour *Le Roi Lear*, où il lui confie de rôle de Cordélia ; depuis, Anne Dimitriadis l'a dirigée dans *Les Folles d'enfer de la Salpêtrière* de Mâkhi Xenaxis (MC93, 2007). Au cinéma, elle tourne dans *Sheitan* de Rémi Chapiron avec Vincent Cassel, et dans *Charly* d'Isild le Besco (2006) ; dernièrement dans *Baby Love* de Vincent Garenq (2007).

Michel Piccoli

Né à Paris en 1925 d'un père violoniste et d'une mère pianiste, il regrette toute sa vie de n'avoir pas su comprendre cet apprentissage de la musique. Il étudie à l'École alsacienne, au collège Sainte-Barbe et au collège d'Annel où est né son désir d'être comédien. Après des cours au sein de diverses écoles d'art dramatique (cours Simon), il partage son travail entre cinéma et théâtre. Il est révélé au grand public avec *Le Mépris* de Jean-Luc Godard et devient l'acteur fétiche de Claude Sautet (*Les Choses de la vie*, *Max et les ferrailleurs* et *Vincent, François, Paul et les autres*) ainsi que de Luis Buñuel avec qui il entretient une longue complicité : il collabore à plusieurs œuvres majeures dont *Le Journal d'une femme de chambre*, *Belle de jour*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*. La télévision naissante lui offre des rôles qui marqueront sa carrière : *Les Joueurs*, *Montserrat*, *Hauteclaire ou le bonheur dans le crime*, *Dom Juan*. Il travaille avec Marco Ferreri dans *Dillinger est mort*, *La Grande Bouffe,* qui lui vaudront autant d'éloges que de fureurs ; puis avec Claude Faraldo *Themroc*, Luis Berlanga *Grandeur nature*, ou encore Pierre Granier-Deferre et Louis Malle. Changement de registres avec Claude Mourieras, Manoel de Oliveira, Jacques Doillon, Agnès Varda, Jacques Demy, Hiner Saleem, Marco Bellochio avec *Le Saut dans le vide* qui lui vaut un prix d'interprétation au Festival de Cannes 1980. Il collabore avec ses amis réalisateurs Jacques Rivette (*La Belle Noiseuse*, 1991), Jacques Rouffio, Youssef Chahine. Il réalise par ailleurs deux courts métrages avant de mener à bien l'aventure de son premier long métrage : *Alors voilà* (1997), prix de la critique italienne au Festival de Venise. En 2001, il réalise *La Plage noire* d'après l'œuvre de François Maspero, puis en 2005 *C'est pas tout à fait la vie dont j'avais rêvé*. En 2007, il reçoit le Léopard pour la meilleure interprétation masculine au Festival international du film de Locarno pour son rôle dans *Les Toits de Paris* d'Hiner Saleem.

On a pu le voir au théâtre depuis 2001 dans *La Jalousie* de Sacha Guitry, mise en scène Bernard Murat ; en 2003 dans *Ta Main dans la mienne* d'Olga Knipper/Anton Tchekhov, mise en scène Peter Brook et en 2006 dans *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mise en scène André Engel.